OBRAS COMPLETAS DE ALFONSO REYES

XV

EL DESLINDE

APUNTES PARA LA TEORÍA LITERARIA

letras mexicanas

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

OBRAS COMPLETAS DE ALFONSO REYES

XV

EL DESLINDE

APUNTES PARA LA TEORÍA LITERARIA

letras mexicanas

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

letras mexicanas

OBRAS COMPLETAS DE ALFONSO REYES

XV

OBRAS COMPLETAS DE
ALFONSO REYES
XV



ALFONSO REYES

El deslinde

Apuntes para la teoría literaria

letras mexicanas

FONDO DE CULTURA ECONOMICA

Primera edición, 1963
Segunda reimpresión, 1997

Carretera Picacho-Ajusco, 227; 14200 México, D. F.

ISBN 968-16-0346-X (obra completa)
ISBN 968-16-0472-5 (tomo XV)

Impreso en México

NOTA PRELIMINAR

Con el presente volumen se cierra todo un ciclo del "pensar literario" de Alfonso Reyes. *El deslinde,* en su día exaltado y vituperado, al correr de los años que remansan la opinión se perfila hoy como una de las obras mayores del pensamiento hispanoamericano. Acogido de inmediato como texto en las universidades, citado por quienes se dedican a la Teoría Literaria, está a punto de aparecer traducido a varios idiomas europeos. He aquí su descripción y su historia:

Alfonso Reyes // *El deslinde // Prolegómenos a la teoría literaria* // El Colegio de México // Pánuco, 63 – México // [1944]. 4º 376 págs. + colofón.

"Se acabó de imprimir este libro en los talleres de 'Gráfica Panamericana', S. de R. L., Pánuco 63, el día 7 de junio de 1944", dice el colofón. Las pruebas fueron corregidas por el propio Reyes, durante la convalecencia del primer infarto, entre marzo y junio de 1944. Martín Luis Guzmán ("La sonrisa como actitud", *Tiempo,* 11 de junio de 1943; *Páginas sobre Alfonso Reyes,* I, Monterrey, N. L., 1955, pp. 484-486) fue el primero en dar noticia de los cursos de Reyes en El Colegio Nacional —origen de *El deslinde*— y del proyecto de juntarlos en volumen: "El fenómeno literario lo había preocupado siempre: lo primero que anheló fue comprobar si había logrado una visión de conjunto sobre el sentido humano de ese fenómeno. La Universidad de Morelia lo invitó a explicar un cursillo en torno a la 'ciencia de la literatura', y esto le sirvió de provocación. Partiendo de las conclusiones que hubo de redactar con ese motivo, emprendió hace tres años la construcción de una teoría literaria de carácter descriptivo. Aunque se reduce a una interpretación de los rasgos más generales de la literatura, no es cosa de definirla en abstracto, puesto que la literatura es una actividad que se desarrolla en la historia. Esto lo obligó a volver sobre las primeras valoraciones establecidas por la antigüedad clásica, base de nuestra cultura. Los cursos que dio en dos inviernos sucesivos en la Facultad de Filosofía y Letras sobre la crítica en la época ateniense y sobre la antigua retórica —ya publicados en forma de libro— pueden considerarse como un esfuerzo de estudiante para adquirir el manejo de los instrumentos necesarios, antes de llegar a la teoría literaria... Ahora se dispone a comparecer ante otro auditorio para dar un paso más hacia el logro de la finalidad que se tiene asignada. Por encargo de El Colegio Nacional, desarrollará

en 13 conferencias —desde el 6 de junio todos los lunes a las 7:15 p.m.— unos Prolegómenos a la teoría literaria, que más tarde ofrecerá impresos y con mayor amplitud. En ese curso se enfrentará con un problema fundamental: *el deslinde* del objeto literario en confrontación con los demás objetos teóricos del espíritu, tales como el histórico, el de las ciencias de lo real y aun la matemática y la teología."

El "Prólogo" a *El deslinde,* en una primera publicación en revista, está fechado en "México, una medianoche de agosto de 1942", a diferencia de la impresión definitiva en el libro que lleva la fecha de "México, 1944". Una nota al pie de página explicaba en aquella ocasión que "Este libro *El deslinde* ha sido la base de un curso en el Colegio Nacional, junio a agosto de 1943" (cf. *Papel de Poesía,* Saltillo, Coah., junio de 1943, Nº 11, p. 2), dato al que se agregó este otro, al imprimirse en volumen: "y febrero a marzo de 1944". Lo que viene a decirnos que *El deslinde* fue concebido en la forma en que lo conocemos entre mayo y junio de 1940 (lecciones de Morelia) y agosto de 1942 (primera lección del "Prólogo"). De esta última fecha a los primeros días de marzo de 1944 el ms. original fue pasado en limpio.

Como siempre, las páginas le fueron creciendo entre las manos. Las 13 conferencias anunciadas se volvieron 17 durante los meses de junio a agosto de 1943, y 12 más sobre el mismo tema en el curso del año 1944, de febrero a marzo (cf. *Memoria de El Colegio Nacional,* 1946, vol. I, Nº 1, pp. 133 y 140). Así, *El deslinde* admitió adiciones en la última etapa de su elaboración y aun en vísperas de enviar el original a la imprenta. Una lectura en el PEN Club de México, 6 de agosto de 1942, fue incluida rápidamente en el Cap. VII, a la altura del § 3, por lo que tuvo que rotularla como § 3 *bis.* Son las páginas tituladas "Escolio sobre el problema semántico", que también fueron aprovechadas en un "Discurso por la lengua", conferencia leída el 17 de agosto de 1943 en la Escuela Normal Superior de México, pero ahí ya con la indicación de que pertenecían a los fols. 218-221 del ms. de *El deslinde* (cf. *Nueva Era,* Quito, 1944, vol. XIII, pp. 64-74). "Recibí el primer aviso el 4 de marzo de 1944... Durante mi obligado aislamiento, pude trabajar con moderación. Revisé pruebas de algunas publicaciones en marcha y, sobre todo, del *Deslinde*", escribe en sus recuerdos de "Cuando creí morir", publicados póstumamente. No se paraba la actividad de Reyes ni con la enfermedad ni con la aparición pública del libro de sus desvelos. Por el contrario, aparecido el volumen la tarea continuaba sin descanso: adiciones y correcciones manuscritas en su ejemplar personal, unas surgidas de la autocrítica, otras de la ajena. Siempre dispuesto a aprender y enseñar, coleccionaba los comentarios y reseñas que iban saliendo en revistas y periódicos, aceptaba las enmien-

das que le parecían justas, daba las gracias por los reconocimientos, aclaraba los malentendidos que podía ofrecer la lectura.

Con *El deslinde* esta manera de honradez intelectual y de cortesía llegó a los extremos del desencanto, pero no al desaliento. Bien pronto publicado el libro, la crítica ofreció por igual alabanzas y reparos. Reyes se esmeró en tomar nota de los últimos con la intención de preparar una segunda edición de la obra. Con ese objeto guardaba todas las críticas que había suscitado al mismo tiempo que otros trabajos ajenos útiles para nuevos desarrollos. Quizá la objeción más justificada que se hizo a Reyes en ese momento fue la del empleo del término "fenomenología" en un sentido que se desentendía del de Husserl; Reyes, que venía usando el término desde en *La antigua retórica* y *La experiencia literaria*, igualmente lo sustituyó en *El deslinde* por el de "fenomenografía", más de acuerdo con la *Lógica* de Parra en que él había estudiado. Una nota al pie de *La experiencia literaria*, que ya figura en la segunda edición, da razón de la enmienda. Otras objeciones y reconocimientos se expresaron en el "Symposio sobre *El deslinde*" efectuado en la Facultad de Filosofía y Letras y publicado en su revista en octubre-diciembre de 1944 y enero-marzo de 1945. El homenaje más significativo lo recibió Reyes por parte de José Gaos: su *Antología del pensamiento de lengua española en la edad contemporánea* (México, Editorial Séneca, 1945) se abre y se cierra con el nombre de Reyes. La dedicatoria dice así: "A Alfonso Reyes, representante por excelencia de la nueva unidad histórica de España y la América española, y en ella de una de las figuras humanas esenciales, la del humanista." Y las páginas finales de la *Antología* presentan una selección de los capítulos V-VIII de *El deslinde* (pp. 1367-1397), lo que vino a darles la categoría de texto clásico. Sin embargo, fue Reyes el que dijo la última palabra sobre su propia obra. De 1944 a 1958 no dejó de volver sobre los temas de *El deslinde*, para desarrollarlos de otra manera, con su modo más peculiar. Son los ensayos publicados póstumamente bajo el título de *Al yunque* (México, Tezontle, 1960), complemento indispensable, y, en algunos casos, contrapartida de *El deslinde*.

Así, la "Carta a mi doble", fechada en septiembre de 1957, que tiene el oficio de proemio a los 18 ensayos siguientes de *Al yunque*, canta una graciosa palinodia del esfuerzo de sistematización que constituyó *El deslinde*, a la vez que señala ciertos achaques culturales del medio y se despide de "la continuación casi ofrecida en *El deslinde*". Aunque la carta comienza con buena dosis de humor, no se extiende ésta hasta el final, por lo que más vale tomar en serio sus declaraciones, si queremos entenderla bien a bien. Creemos que las formas verbales 'clavetear', 'incurrí', establecen la linde entre lo humorístico y la confesión objetiva: "Mi estimado y laborioso Doble:

...Y voy a satisfacer sus dudas, sin más preámbulo. Y no se inquiete usted si me burlo de mí mismo, que eso es señal de buena salud. En efecto, hubo un día, hace más de diez años y pronto completaremos quince, en que me dominó el afán de clavetear, más que poner, algunos puntos sobre las íes a propósito de la cuestión literaria. Incurrí entonces en *El deslinde*, cuyos análisis desconcertaban a algunos, porque comencé a ras del suelo, partí del cero, de lo obvio y evidente según la lección de Aristóteles, convencido de que bajar desde lo alto es expuesto a deshacerse en el aire... Otros, como usted recordará más bien pensaron que el libro era de difícil lectura, cuando es mucho más fácil de lo que a primera vista parece. Lo hacen algo temible, es justo reconocerlo, las denominaciones abstrusas, su mucho aparato de párrafos numerados, las constantes referencias hacia adelante y hacia atrás, los resúmenes de resultados adquiridos y cuadros de resultados por adquirir: en fin, precisamente sus esfuerzos de claridad, el exceso de cuidados y explicaciones para ir conduciendo al lector... Pero creo que también me movía un oculto afán de venganza. Me incomodaba que, entre nosotros —y aun en ambientes más cultivados— quien quiere escribir sobre la poesía se considere obligado a hacerlo en tono poético... y se figure que el tono científico o discursivo es, en el caso, una vejación. 'Yo sospecho —me decía José Gaos— que lo mismo les pasaba a los místicos cuando los teólogos comenzaron a establecer la *ciencia de Dios*'... Si entre nosotros se usaran las prácticas de los liceos a la francesa, los niños mismos sabrían que se pueden examinar los textos poéticos mediante procedimientos intelectuales, sin que ello sea un desacato ni tampoco una impertinencia... Pude organizar, para los prolegómenos de mi teoría, una respetable masa de papeles. Pero tuve que dejarme fuera algunos avances en el terreno mismo de la teoría, páginas que venían a ser la continuación casi ofrecida en *El deslinde*. ¡Ay! Mi órbita de cometa se dejó ya atrás esa cierta zona del espacio. Medir la distancia a pequeños palmos me parece hoy menos tentador. Y además, no creo ya tener tiempo de levantar otra armazón semejante, y aun he llegado a creer, sinceramente, que *le jeu ne vaut pas la chandelle*, no sé si por el juego mismo o por los que lo ven jugar... Hasta la distinción entre 'teoría de la literatura' y 'ciencia de la literatura' es difícil —y aun ociosa— para quien no se haya fabricado, como yo, toda una máquina. Romperemos, pues, en adelante, el arreglo sistemático de esos capítulos inéditos; les extraeremos la sustancia, y la esparciremos por ahí en breves ensayos más fáciles de escribir, más cómodos de leer, y ojalá no por eso menos sustanciosos. Así acabó, pues, aquella tan ambicionada teoría literaria. *Alas, poor Yorick!*"

Como se ve por la transcripción, *Al yunque* ofrece no sólo materiales que se exigieron a *El deslinle* en su día, como "La literatura

y las otras artes", sino reflexiones, que ya estaban entre los papeles o en la pluma del ensayista, sobre la creación y el quehacer literarios, como "*Arma virumque*", "Etapas de la creación", "Del conocimiento poético", "La poesía desde afuera", etc., ensayos todos con referencias inmediatas a *La crítica en la edad ateniense, La antigua retórica, La experiencia literaria* y *El deslinde.*

La bibliografía y las cartas cruzadas entre Alfonso Reyes y los críticos, motivadas por la publicación de *El deslinde,* se registran a continuación:

Fernand Baldensperger, Carta de 2 juillet 1944. Original en el Archivo de Alfonso Reyes.

Pedro Gringoire, "*El deslinde,* por Alfonso Reyes", en *Excélsior,* México, 16 de julio de 1944.

R[aúl] R[angel] F[rías], "*El deslinde*", en *Armas y Letras,* Monterrey, N. L., 31 de julio de 1944, p. 1.

David H. Stevens, Carta de August 2, 1944. Original en el Archivo de Alfonso Reyes.

Werner Jaeger, Carta de August 10, 1944. Original en el Archivo de Alfonso Reyes.

Arturo Rivas Sáinz, "Alfonso Reyes: *El deslinde*" en *El Hijo Pródigo,* México, agosto de 1944, vol. V, Nº 17, p. 121.

J[osé] L[uis] S[ánchez] T[rincado], "Alfonso Reyes: *El deslinde*", en *Educación,* Caracas, Venezuela, agosto de 1944, Nº 32.

Ermilo Abreu Gómez, "*El deslinde*", en *Letras de México,* Mé-México, 1º de septiembre de 1944, año VIII, vol. IV, Nº 21, pp. 1-2 y 10.

Ermilo Abreu Gómez, "*El deslinde: Prolegómonos* [*sic*] *a la teoría literaria*", en *Libros,* México, septiembre de 1944, Nº 1, p. 5.

Anónimo, "Alfonso Reyes: *El deslinde*", en *Espiga,* México, septiembre de 1944, Nº 1.

Anónimo, "Alfonso Reyes: *El deslinde*", en *El Universal,* México, 24 de septiembre de 1944.

José Antonio Portuondo, "Alfonso Reyes y la teoría literaria", en *Gaceta del Caribe,* La Habana, octubre de 1944, año I, Nº 8, pp. 16-19. Reproducido en *Páginas sobre Alfonso Reyes,* I, pp. 506-518.

Paulita Brook, "Círculo y espiral", en *Así,* México, 4 de noviembre de 1944, p. 75.

Ernesto Sábato, Carta de 20 de noviembre de 1944. Original en el Archivo de Alfonso Reyes.

Alfonso Méndez Plancarte, "*El deslinde,* de Alfonso Reyes", en *El Universal,* México, 20 de noviembre de 1944, pp. 3 y 9.

Alfonso Reyes, Carta a Alfonso Méndez Plancarte, s. f., pero debe situarse entre el 20 y el 27 de noviembre de 1944, fechas del 1er y 2º artículos de A. M. P., si se toman en cuenta los primeros renglones: "Me apresuro a escribírsela [la carta] ante su primer

artículo". Sin embargo, por ciertas "diferencias" a propósito de Sor Juana, que en ella se discuten y que sólo aparecieron formuladas por A. M. P. en su 4º artículo, de 11 de diciembre, la carta de A. R. pudiera ser posterior a esta última fecha; salvo que esas "diferencias" hubieran sido también declaradas verbalmente, ya que en la carta de A. R. se habla de "nuestra conversación reciente". Copia en el Archivo de Alfonso Reyes.

Alfonso Méndez Plancarte, "El 'ente religioso' en *El deslinde* de Reyes", en *El Universal,* México, 27 de noviembre de 1944, páginas 3 y 15.

Alfonso Méndez Plancarte, "La Iglesia y la Escolástica en *El deslinde* de Reyes", en *El Universal,* México, 4 de diciembre de 1944, pp. 3 y 7.

Alfonso Méndez Plancarte, "Hermosura y verdad en *El deslinde* de Reyes", en *El Universal,* México, 11 de diciembre de 1944, páginas 3 y 15.

Juan David García Bacca, "El problema filosófico de la fenomenología literaria", en *Filosofía y Letras,* México, octubre-diciembre de 1944, tomo VIII, Nº 16, pp. 117-132.

Gabriel Méndez Plancarte, "En torno a *El deslinde*", en *Filosofía y Letras,* México, enero-marzo de 1945, tomo IX, Nº 17, pp. 11-20. Reproducido en *La Prensa,* Lima, Perú, 10 de junio de 1945, páginas 9-10.

Alfonso Reyes, Carta a Gabriel Méndez Plancarte, de 3 de abril de 1945. Copia en el Archivo de Alfonso Reyes.

Edmundo O'Gorman, "Teoría del deslinde y deslinde de la teoría", en *Filosofía y Letras,* México, enero-marzo de 1945, tomo IX, Nº 17, pp. 21-36.

Alfonso Reyes, Carta a Edmundo O'Gorman, de 3 de abril de 1945. Copia en el Archivo de Alfonso Reyes.

Luis Emilio Soto, "*El deslinde,* de Alfonso Reyes", en *Sur,* Buenos Aires, febrero de 1945, Nº 124, pp. 75-81. Reproducido en *Páginas sobre Alfonso Reyes,* I, pp. 539-546.

Albert Guérard, "Alfonso Reyes: *El deslinde*", en *Books Abroad,* Norman, Oklahoma, Spring 1945. Reproducido en *Páginas sobre Alfonso Reyes,* I, pp. 547-548.

Joaquín Xirau, "*El deslinde,* de Alfonso Reyes", en *Revue de l'IFAL,* México, 30 de junio de 1945, Nº 1, pp. 207-208. Reproducido en *Páginas sobre Alfonso Reyes,* I, pp. 549-552.

Concha Meléndez, "Alfonso Reyes: *El deslinde*", en *Asomante,* San Juan, Puerto Rico, noviembre de 1945, Nº 4, pp. 113-115. Reproducido en *Páginas sobre Alfonso Reyes,* I, pp. 565-568.

Émilie Noulet [Sobre *El deslinde*], en *Orbe,* México, 1º de marzo de 1946, II, Nº 5, pp. 76-80.

Patrick Romanell, "El deslinde", en *Philosophy and Phenomeno-*

logical Research, Buffalo, junio de 1946, vol. VI, Nº 4, pp. 654-656. Reproducido en *Páginas sobre Alfonso Reyes,* II, Monterrey, N. L., 1955, pp. 12-14.

Manuel Crespo, "*El deslinde,* de Alfonso Reyes", en *Repertorio Americano,* San José, Costa Rica, 6 de diciembre de 1947, p. 207.

Alejandro Lasser, "Las ideas literarias de Alfonso Reyes", en *El Nacional,* Caracas, Venezuela, 17 de diciembre de 1953. Reproducido en *La Nueva Democracia,* New York, N. Y., enero de 1955 vol. XXXV, Nº 1, pp. 98-101, y en *Páginas sobre Alfonso Reyes,* II, pp. 327-334.

Ingemar Düring, *Alfonso Reyes helenista.* Madrid, Ínsula, 1955; 87 pp. (Publicaciones del Instituto Ibero-Americano de Gotemburgo, Suecia). Señaladamente las pp. 13 y 51-55.

Manuel Olguín, *Alfonso Reyes, ensayista. Vida y pensamiento.* México, Ediciones De Andrea, 1956; 228 pp. + índ. ("Colección Studium", Nº 11). Especialmente las pp. 154-207.

Émilie Noulet, "Rhétoriques modernes", en *Synthèses,* Bruselas, 1956, pp. 7-9.

Itzhak Bar-Lewaw, "El patrimonio literario de Alfonso Reyes", en sus *Temas literarios iberoamericanos,* México, B. Costa-Amic, editor, 1961, pp. 97-110.

No pudo Reyes, sin embargo, aprovechar estos materiales en una segunda edición siempre deseada por él e igualmente pospuesta. Quien llevó *El deslinde* como texto obligatorio de Teoría Literaria en la Facultad de Filosofía y Letras, cátedra de Agustín Yáñez en 1945, pudo escuchar de labios del propio autor, en el Centro de Estudios Literarios de El Colegio de México, el examen más riguroso de la obra: por 1948 Reyes deseaba reelaborarla en forma bien diferente. El aparato sistemático, creía él, había ofuscado a algunas inteligencias e impedía el contacto con el público medio. Quizá por las mismas razones, los Apuntes sobre Teoría y Ciencia de la Literatura quedaron relegados sin llegar a la forma definitiva. Algunos fueron reelaborados de manera más accesible, tal como aparecen en *Al yunque.* Otros, como la "Breve reseña histórica de la crítica", produjeron a su tiempo todo un tratado, como *La crítica en la edad ateniense.* Ver "páginas adicionales" del volumen anterior de estas *Obras Completas* (XIV, pp. 337-350).

Aquel desencanto no le impidió en lo mínimo realizar otros proyectos más apegados a su espíritu: la poesía siempre, la traducción de algunas rapsodias homéricas y sus indagaciones helenistas, por ejemplo. Los planes eran vastos y múltiples las ocurrencias de cada día. Ya lo decía él mismo en 1955: "Ya no tendré ocasión de llevar a término todos los planes que se ocurren. Las tareas en marcha son numerosas. El arte es largo y la vida breve. Tengo que cortar las alas a mi esperanza."

En aquel "Fragmento sobre la interpretación social de las letras iberoamericanas" (*Ensayos sobre la historia del Nuevo Mundo*, México, 1951, volumen colectivo editado por el Instituto Panamericano de Geografía e Historia), escrito y suspendido en días de mala salud, se observa ya esta actitud: "La llamada crítica pura —estética y estilística— sólo considera el valor específicamente literario de una obra, en forma y en fondo. Pero no podría conducir a un juicio y a una comprensión cabales. Si no tomamos en cuenta algunos factores sociales, históricos, biográficos y psicológicos, no llegaremos a una valuación justa" (*Marginalia*, 1ª serie, México, Tezontle, 1952, p. 154). Es claro que las ideas expuestas allí no son nuevas en Reyes; su concepto de la "integración de los métodos" de la crítica puede verse en los "Apuntes sobre la Ciencia de la Literatura" (*Obras Completas*, XIV, pp. 317-337), páginas que se remontan a 1940. Lo nuevo es la actitud, casi polémica, con que inicia el "Fragmento".

Respecto de la estilística, en particular, llegó a expresar en los últimos años no sólo despego, sino desconfianza, en un tono de franco desagrado: "Pues también nos engañan los hoy llamados 'estilísticos', quienes pretenden reconstruir a un autor o a una época por un solo texto literario, y hacen como esos fotógrafos que, por los rasgos de la fisonomía, nos dicen cómo era y cómo pensaba, digamos, Victor Hugo... Sí, pero una vez que han conocido antes a Victor Hugo por sus libros y su biografía. Hace tiempo que venimos peleando para rescatar a esta doncella del sentido común, que los partidarios de escuelas limitadas tienen encarcelada entre rejas: que la crítica lo mismo ha de tomar en cuenta las condiciones exclusivamente literarias, y además las biográficas, las históricas, las psicológicas, aun las psicopáticas en su caso. Sin querer por eso incurrir en el error de tantos *snobs* que hoy pretenden explicarnos por complejos freudianos, complejos de Edipo y otras 'macanas' (para decirlo, en argentinismo elocuente), los 'encabalgamientos' y las consonantes de un pobrecito e irresponsable soneto" ("Extremos críticos", de agosto de 1954, en *Las burlas veras*, 1er ciento, Tezontle, 1957, p. 34).

Aún llegó su pluma, con cierta exasperación que no venía al caso, a preguntar sin mayores consideraciones personales: "¿Imagináis a un joven de Europa enterándose de algunos extremos relativos a la filosofía en los libros de Caso o de Vasconcelos? ¿O de la teoría literaria en mi *Deslinde*?" ("Europa y América", de enero de 1957, en *Las burlas veras*, 2º ciento, México, Tezontle, 1959, páginas 109-110). Pues la respuesta está ya dada: un profesor belga lo ha traducido al francés y la edición inglesa no tardará en aparecer.

ERNESTO MEJÍA SÁNCHEZ

Instituto Bibliográfico Mexicano.

I

EL DESLINDE

PROLEGÓMENOS A LA TEORÍA LITERARIA

No es engrandecer, sino desfigurar las ciencias, el confundir sus límites.

KANT

PRÓLOGO

I

CUATRO lecciones sobre la Ciencia de la Literatura, en el Colegio de San Nicolás, Morelia, entre mayo y junio de 1940, han sido la ocasión de este libro. Las lecciones formaban parte de los Cursos sobre el siglo XX, primera etapa de la Universidad de Primavera "Vasco de Quiroga". Entre los actos con que se celebró el IV Centenario de aquel Colegio, ninguno más atinado que la creación de esta Universidad viajera, que de año en año ha de transportar su sede a otras ciudades de la provincia, corrigiendo así un aislamiento tan desventajoso para los intereses generales del país como incompatible con los más elementales conceptos de la cultura y de la política. Los dos mayores peligros que amenazan a las naciones, de que todos los demás dependen, son la deficiente respiración internacional y la deficiente circulación interna. A la luz de estos dos criterios podrán interpretarse algún día todas las vicisitudes mexicanas.

Las lecciones originales, necesariamente limitadas por la circunstancia, han sido objeto de sucesivas transformaciones posteriores y han ido dando de sí nuevos desarrollos. Entonces se trataba de situar nuestra materia dentro del cuadro general de una cultura, abarcando a grandes trazos un panorama inmenso, y prescindiendo, además, de muchos sondeos que hubieran resultado excesivos. Hubo, pues, que refundirlo todo. Esto produjo en el primitivo cuadro una proliferación interior. Sus especies implícitas afloraron a la superficie como en la placa fotográfica que poco a poco se revela.

Y de aquí han resultado varios ensayos que iré publicando uno tras otro: ya sobre la Ciencia de la Literatura propiamente tal, ya sobre la descripción de sus técnicas específicas, ya sobre los fundamentos de la Teoría Literaria, a la cual sirve de introducción este libro. Puedo decir de él que

se parece al bosquejo original como se parece un huevo a una granja de avicultura.*

Reduzco al mínimo mis referencias bibliográficas —puesto que la primitiva exposición se ha convertido en una tesis personal—, procurando que ellas correspondan a la necesidad de mis argumentos y sin entregarme a ostentaciones inútiles. Porque no quise hacer "un libro que los acote todos desde la A hasta la Z", y porque en esta ocasión al menos, yo también me sentí "poltrón y perezoso de andarme buscando autores que digan lo que yo me sé decir sin ellos". Se ha escrito tanto sobre todas las cosas, que la sola consideración de la montaña acumulada en cada área del saber produce escalofríos y desmayos, y a menudo nos oculta los documentos primeros de nuestro estudio, los objetos mismos y las dos o tres interpretaciones fundamentales que bastan para tomar el contacto. Nuestra América, heredera hoy de un compromiso abrumador de cultura y llamada a continuarlo, no podrá arriesgar su palabra si no se decide a eliminar, en cierta medida, al intermediario. Esta candorosa declaración pudiera ser de funestas consecuencias como regla didáctica para los jóvenes —a quienes no queda otro remedio que confesarles: lo primero es conocerlo todo, y por ahí se comienza—, pero es de correcta aplicación para los hombres maduros que, tras de navegar varios años entre las sirtes de la información, han llegado ya a las urgencias creadoras. Los Chadwick nunca hubieran alcanzado sus preciosas conclusiones sobre la génesis de las literaturas orales si no se atreven a prescindir de lo que se llama "la literatura de la materia". Para los americanos —una vez rebasados los intolerables linderos de la ignorancia, claro está— es mucho menos dañoso descubrir otra vez el Mediterráneo por cuenta propia (puesto que, de paso y por la originalidad del rumbo, habrá que ir descubriendo algunos otros mares inéditos), que no el mantenernos en postura de eternos lectores y repetidores de Europa. La civilización americana, si ha de nacer, será el resultado de una síntesis que, por disfrutar a la vez de todo el pasado —con una naturalidad que otros pueblos no podrían tener,

* Este libro ha sido la base de un curso en El Colegio Nacional, México, junio a agosto de 1943, y febrero a marzo de 1944.

por lo mismo que ellos han sido partes en el debate—, suprima valientemente algunas etapas intermedias, las cuales han significado meras contingencias históricas para los que han tenido que recorrerlas, pero en modo alguno pueden aspirar a categoría de imprescindibles necesidades teóricas. Tenemos que reconocer, aunque en lo particular nos duela y nos alarme a algunos profesionales de la Memoria, que toda neoformación cultural supone, junto con los acarreos de la tradición viva, una reducción económica y una buena dosis de olvido.

Entre mis pocas referencias expresas, disimulo algunas referencias tácitas a mis trabajos anteriores —particularmente a mis libros *La crítica en la edad ateniense*, *La antigua retórica* y *La experiencia literaria*, que hubiera sido necesario citar muchas veces, y donde constan anticipaciones o fundamentos de mis temas actuales—, pues prefiero repetirme a citarme. Pero otras contadas veces me he consentido el recuerdo de la propia bibliografía. Era inevitable: primero, porque la tarea que con este libro inauguro obedece al anhelo de organizar las notas dispersas de mi experiencia; segundo, porque nada conocemos mejor que la experiencia propia. *Et ego in Arcadia vixi.*

Mucho debo, pues, agradecer a la Universidad Michoacana. Además del alto honor que me hizo incorporándome a sus labores, y de la acogida que sus autoridades y su claustro me dispensaron, de paso también se me dio el estímulo para emprender esta investigación retrospectiva del propio itinerario, que es un imperioso reclamo de la conciencia; para poner un poco de orden en los hacecillos dispersos de una obra siempre desarticulada por una existencia de viajero. Todos tenemos derecho —pero casi siempre nos lo estorba la vida— a procurar la unidad, la confortante unidad. Y cuando, tras de dar al Servicio Exterior de mi país mis mejores años, me veo dichosamente recluido en mi oficio privado —aunque sea más por abandono que por premio—, entonces, antes de que Octubre me invada, tomo la ocasión por los cabellos, como se dice en buen román paladino, y me concentro a interrogar mi imagen del mundo.

Grande es también mi gratitud para los amigos y com-

pañeros de trabajo que siguieron pacientemente mis lecciones y aun me proporcionaron después observaciones valiosas. Su presencia en el aula me comunicaba aquella provechosa inquietud de sentirme vigilado por una atención a la vez benévola y avisada.

Pero todavía es mayor mi deuda para con los estudiantes de varios lugares de la República que concurrieron a mis charlas. Lo mejor de nuestra obligación se lo lleva la juventud, cuando hemos llegado a aquella edad en que nada se ambiciona tanto como transferir a tierra nueva y jugosa el arbusto que nos ha tocado educar. Y más ahora, que el jardín humano se ve pisoteado por la locura. En la cara de la juventud que me escuchaba fui buscando mi rumbo; y orientado así magnéticamente, procedí después a una laboriosa refundición de mi materia, hasta dejarla en su forma actual y, *por ahora,* definitiva. Aquel fuego de la mirada que decía Sainte-Beuve, en sus conferencias sobre Port-Royal, no nos fue, cierto, escatimado. Más tarde, en esa primera y temerosa confrontación de la obra que se va escribiendo, conté durante largas veladas con el diálogo de doctos censores, a quienes no menciono para objetivar mi mejor sentimiento, y con la abnegación incansable y los constantes alientos de aquella por quien dijo el Versículo: "Ciñóse de fortaleza y fortificó su brazo. Tomó gusto en el granjear. Su candela no se apagó de noche. Puso sus manos en la tortera, y sus dedos tomaron el huso."

II

Evoco los días transparentes, de grata compañía y fecundo trabajo, que pasé en la tierra michoacana, tan impregnada de sabores vernáculos: cuna y teatro de ideas y hazañas trascendentales para la formación nacional: pintoresca y gustosa: maestra del buen trato y de la dulcería mexicana: aromada de cafetales: amena orilla de pescadores que perpetúan el misterio secular de sus danzas y llevan a los usos diarios un inefable soplo artístico: coqueta en su suelo y en su cielo, donde se han citado todos los colores de la naturaleza: refrescada de episódicos lagos, donde la geografía misma parece que quiso dar alivio al espíritu.

Y me inclino, reverente, ante las grandes sombras —héroes y pastores de pueblos— evocadas por los nombres mismos que presiden aquella tradicional casa de estudios: el Padre Hidalgo, en cuya persona la Historia intencionadamente quiso condensar los rasgos de la Mitología: libro y espada, arado y telar, sonrisa y sangre; y el obispo Vasco de Quiroga, el que con sus Fundaciones trajo hasta nosotros aquel sentido utópico que, a la sola aparición de América, se apoderó del pensamiento europeo; el que, con la masa de nuestra gente, comenzó a modelar un mundo mejor, bajo las inspiraciones de Tomás Moro y Juan Luis Vives.

Ni desconozco mis deficiencias, ni tampoco pido disculpas. Nada está acabado de hacer. Por mi parte, para continuar, espero el aviso de la crítica, fiel al precepto baconiano, *Semper aliquid addiscere.*

Me complazco en reconocer mi obligación para con la Fundación Rockefeller, cuya División de Humanidades me viene proporcionando el auxilio indispensable para llevar a cabo estas investigaciones.

ALFONSO REYES

México, 1944.

PRIMERA PARTE

I. VOCABULARIO Y PROGRAMA

1. *Marcha general de este libro.* Este libro es el primer paso hacia la teoría literaria. Comencemos, pues, por explicar lo que entendemos por teoría literaria.

a) *Postura activa y postura pasiva.* La vida de la literatura se reduce a un diálogo: el creador propone y el público (auditor, lector, etcétera) responde con sus reacciones tácitas o expresas. De un lado hay una postura activa; del otro, una postura que superficialmente llamamos pasiva. Superficialmente, pues es evidente que la reacción es también una acción, y mucho habría que decir sobre la colaboración entre el creador y el público para la representación humana definitiva de cada objeto literario. Así, el lector se forja una imagen de su lectura en que necesariamente pone algo de sí mismo, y en la que hasta puede haber divergencias respecto a la imagen que le ha sido propuesta. Si ya toda percepción es traducción (la luz no es luz, la mesa no es mesa, etcétera), mucho más cuando el filtro es la sensibilidad artística. En sustancia hay tantos tipos divergentes como lectores. La frase vulgar dice que "en materia de gustos no hay nada escrito", y lo mismo pudo decir que en materia de gustos todo se ha escrito sobre cada artista y cada obra, desde el sí absoluto hasta el no absoluto. Shylock es un prototipo detestable, pero un estudioso actor judío logró hacer aplaudir en él al padre burlado y ofendido, mediante un esfuerzo de "representación", en el sentido técnico y en el sentido corriente de la palabra. El laboratorio psicológico nos da diez diferentes representaciones visuales de Fausto en diez distintos sujetos tomados al azar. Y esto no sólo acontece con los criptogramas poéticos donde el poeta acumula sombras de propósito, sea por hazaña de ingenio o porque su asunto es naturalmente indeciso, como tantas veces lo son las emociones o esos fantasmas que escapan a las coagulaciones lógicas (tal poema de Góngora o de Mallarmé); sino que acontece con la proposición poética de apariencia más diá-

fana. No sólo con los objetos que el poeta apenas sugiere, sino también con los que directamente describe. En toda descripción hay algo de disparate y fracaso.* El tirador dispara un poco al azar. Dante pinta los círculos del Infierno con la precisión de un topógrafo que usara palabras en vez de líneas. Con todo, los planos que los eruditos levantan sobre el Infierno dantesco nunca son del todo coincidentes. Los empeños fotográficos de los "realistas" no sólo padecen por el coeficiente de conversión entre lo óptico y lo verbal, sino también por el coeficiente de conversión entre el creador y la persona pasiva. Las distintas representaciones pueden quedarse en lo íntimo del lector, pero también podrá ser que se las exprese y exponga. De aquí las discusiones entre apreciaciones diferentes u opuestas; de aquí las revaloraciones críticas que de tiempo en tiempo sobrevienen, pues también el curso de los años trae consigo una refracción. Recuérdese, como ejemplo ilustre, la historia de la "cuestión homérica". Estos vaivenes, estas vicisitudes, constituyen propiamente la vida social de la literatura. Un caso sencillo nos hará ver cómo obra este coeficiente de conversión entre la postura activa y la pasiva. De Sancho Panza se nos hace saber que también se lo llamó Sancho Zancas, porque tenía "la barriga grande, el talle corto y las zancas largas" (*Quij.*, I, IX). Pero ello es que los héroes de Cervantes han pasado a la imaginación popular según los interpretó la pluma de Gustave Doré. Y sea que éste no encontró modo de armonizar los rasgos que se le proponían, o sea que, inconscientemente, la panza voluminosa de Sancho lo impresionó más que las zancas largas (y la gran panza parece exigir piernas cortas y gordas), dibujó al escudero como hoy lo recuerdan todos: rechoncho, de tronco corpulento, de baja estatura y piernas repletas, en contraste con la enjuta esbeltez de su amo, como una "o" junto a una "l". Cierta economía mne-

* Al tiempo de revisar este libro, encuentro una nota de Jorge Luis Borges, "Sobre la descripción literaria" (*Sur*, Buenos Aires, octubre de 1942, año 12, Nº 97, pp. 100-102) en que se hace resaltar el disparate de varios métodos descriptivos —el de predicación metafórica, el analítico o enumeración de las partes de un todo— y se señalan las excelencias del procedimiento indirecto, como en *El mercader de Venecia*, acto V, escena I: "En una noche como ésta, etcétera."

mónica ha hecho prevalecer este tipo sobre el descrito realmente por Cervantes. En alguna edición popular, no contaminada por Doré, hemos encontrado láminas en que Sancho aparece alto y zancudo: la panza se le desprendía como un bulto postizo; la figura era tan poco feliz que se explica la adulteración de Doré.

Hechas estas salvedades aclaratorias, bien podemos, sin equívoco, seguir considerando la literatura como un cambio entre una postura activa y una postura pasiva.

b) *Fases de la postura pasiva.* El estudio de la postura activa —leyes y modos de la creación— no nos compete en este libro. El estudio de la postura pasiva sólo nos compete en una de sus fases. Estas fases pueden separarse teóricamente, aunque en realidad andan mezcladas y aun se auxilian entre sí. Se las puede clasificar conforme a varios criterios: psicológico, histórico, sistemático. Aquí preferimos confundir estos criterios en una simple enumeración que nos permita agruparlas en dos órdenes, el particular y el general:

1) En el orden particular, encontramos aquellas fases pasivas propiamente críticas, o que se enfrentan con los productos literarios determinados, esta obra o este conjunto de obras. Tales son la impresión, el impresionismo, la exegética o ciencia de la literatura y el juicio. Teóricamente, las tres primeras se encaminan al juicio.

2) En el orden general, encontramos aquellas fases pasivas que, hasta donde ello es humanamente posible, contemplan la literatura como un todo orgánico. Tales son la historia de la literatura, la preceptiva y la teoría literaria.

A la sola enumeración de estas siete especies, y aun antes de definirlas, ya se entiende que ellas se relacionan entre sí por radiaciones y atracciones.*

c) *Fases particulares. Impresión* es el impacto que la obra causa en quien la recibe, resultado de una facultad general y humana, irresponsable en el sentido técnico, por todos compartida, indispensable y mínima, sin la cual no

Ver mis libros *La antigua retórica,* 1ª lec., § 1 a 8 [*Obras Completas,* XIII, pp. 349-363] y *La experiencia literaria* en el ensayo "Aristarco o anatomía de la crítica" [Buenos Aires, Editorial Losada, S. A., 1942, pp. 97-109; en *Obras Completas,* XIV, pp. 104-116].

podría haber contacto con la obra, ni podrían legitimarse las otras fases más elaboradas de la postura pasiva. Es el efecto que nos causa la obra, efecto anterior a toda específica formulación literaria, y que puede o no alcanzarla o pretender a ella. Cuando la impresión se expresa fuera del arte, se confunde con las manifestaciones sociales de la opinión. Cuando adquiere una formulación literaria, es ya la crítica impresionista o, más brevemente, el impresionismo. El *impresionismo*, campo de la crítica independiente, expresión ya redactada, producto de cultura y sensibilidad destinado a la preservación, es una respuesta a la literatura por parte de cierta opinión limitada y selecta. Orienta la opinión general y da avisos y materiales a la crítica de tipo más técnico. Es un eco provocado por la obra, que hasta puede valer más que ésta, y conserva todas las libertades poéticas de la creación. La *exegética* o *ciencia de la literatura* tiene un carácter eminentemente didáctico y un punto de partida escolar. Es el dominio de la filología, a quien está confiada la conservación, depuración e interpretación del tesoro literario. Prepara los elementos del juicio y, a veces, aunque no necesariamente, lo alcanza. Una investigación biográfica o bibliográfica puede desentenderse del valor mismo del autor o la obra a que se aplique; pero el juicio sobre tal autor o tal obra necesita conocer aquella investigación previa de la exegética. La exegética opera conforme a tres grupos metódicos principales: históricos, psicológicos, estilísticos. Sólo la integración de estos métodos puede aspirar a la categoría de ciencia. El *juicio* es la estimación de la obra, no a la manera caprichosa y emocional del impresionismo, sino objetiva, de dictamen final, y una vez que se ha tomado en cuenta todo el conocimiento que provee la exegética. Si ésta era el andamiaje, el juicio es ya el monumento. Sitúa la obra en el cuadro de todos los valores humanos, culturales, literarios y, hasta cierto punto, religiosos, filosóficos, morales, políticos y educativos, según corresponda en cada caso; pero ha de enfocar de preferencia el valor literario —si es que ha de ser juicio literario— y considerar los valores extraliterarios como subordinados a la estética. Las anteriores fases

desembocan todas o van a parar en las siguientes fases generales.

d) *Fases generales.* La *historia de la literatura* estudia y sitúa los conjuntos de obras como hechos acontecidos, en concepto cronológico o temporal, o bien en concepto geográfico o espacial, o bien en concepto étnico, político o nacional, o en ciclos genéricos y temáticos, etc., según mil combinaciones posibles, cuyo último y fecundo método es la literatura comparada, la cual atiende a la comunicación de corrientes espirituales efectivas y rompe con las artificiales barreras de épocas, lenguas y regiones, unas veces impuestas por la rutina, y otras por la mera economía o distribución del estudio. La *preceptiva* representa una intromisión de la postura pasiva en la creación o postura activa. Al generalizar sus casos, no se conforma con recoger reiteraciones de la experiencia, sino que —fundada en autoridades y modelos, y en principios más o menos arbitrariamente inferidos— pretende establecer cánones y dictar reglas a la creación. Cuando parte de evidencias psicológicas, es inútil por obvia; cuando da categoría de leyes a las meras repeticiones de la costumbre, es equivocada; cuando quiere hacer pasar por inferencias las inclinaciones personales o impresionistas, es fraudulenta. En su aplicación a la crítica, si intenta sustituir al juicio, es nula o mezquina. Su error se explica porque el fenómeno literario está sustentado en formas culturales, genéricas y lingüísticas que sí requieren, o al menos admiten, aprendizajes y reglas, no siempre de adquisición espontánea. Pero hay en la preceptiva una función útil —cuando no es exacerbada—, que es el esfuerzo por crear la denominación o nomenclatura de los tipos y casos, en que completa la exegética y en que se adelantó a la teoría literaria, la cual posee una naturaleza mucho más aséptica. La *teoría literaria*, finalmente, es un estudio filosófico y, propiamente, fenomenográfico. Si la exegética no hubiera usurpado para sí el título de ciencia de la literatura, tal título podría convenir también a la teoría literaria, bien que el término "ciencia" sugiere ya un sentido de aplicación práctica, de que la teoría se dispensa. Pedir a la teoría literaria una crítica concreta sobre tal o cual obra es pedir recetas culinarias a la química.

La teoría es la contemplación más desinteresada frente a la postura activa y en su totalidad, entendida ésta como rumbo mental, como sesgo noético y contenido noemático, como agencia del espíritu. Considera las principales formas de ataque de la mente sobre sus entes u objetos propuestos: función dramática, función épica o narrativa y función lírica, las cuales no han de confundirse con los géneros a ellas circunscritos, que son meras estratificaciones de la costumbre en cada época. Toma en cuenta la materia o lengua, su esencia emocional, intelectual y fonético-estética, y su naturaleza rítmica en el verso y en la prosa; el carácter sustantivo oral y el accidente adjetivo de la escritura, y sus mutuos reflujos; la condición popular o culta de formas e imaginaciones y sus mutuos préstamos y cambios; lo tradicional y lo inventivo, como maneras psicológicas. Y todo ello, en puro concepto de descripción, de visión ("teoría"), que no debe derivar normas ni proponer cortapisas sobre las evoluciones posibles o aun las súbitas mutaciones futuras. Pero la literatura no sólo es una agencia mental abstracta (lo literario), sino también un proceso que se desarrolla en el tiempo, una suma de obras que aparecen día a día. De modo que el tronco de la teoría literaria, en sus ramificaciones más finas, no conoce límites —así cuando llega a la descripción de los géneros—, y tiene que descender sin remedio a consideraciones históricas. La teoría literaria también tiene que descender sin remedio a la preceptiva, pero sólo en cuanto examina y valora las nomenclaturas que ésta propone y su correspondencia con las realidades literarias. Tales incursiones en campo ajeno deben discretamente administrarse de acuerdo con las necesidades de los propios objetivos teóricos. Esto es la teoría literaria (I, 10).

e) *Propósitos de este libro.* El primer paso hacia la teoría literaria es el establecer el deslinde entre la literatura y la no-literatura. *(Nam prima virtus est vitio carere.)* Tal es el propósito de este libro. No entra en la intimidad de la cosa literaria, sino que intenta fijar sus coordenadas, su situación en el campo de los ejercicios del espíritu; su contorno, y no su estructura. Damos por admitido el valor estético, al que sólo nos referiremos como noción indispensable y ya

adquirida. Pasamos por alto ciertas consideraciones psicológicas: no sólo las que afectan a la genética de las obras y a la índole particular de los autores, cuyo estudio corresponde a la postura activa, sino cuanto afecta a la psicología de la persona pasiva, auditor o lector. En rigor, nuestro deslinde cala hasta una capa más honda que aquella en que aparecen la literatura y la no-literatura; cala hasta lo literario y lo no literario, que pueden darse indiferentemente dentro de la literatura o dentro de la no-literatura. Posible es que en el curso de nuestra obra digamos, a veces, "literatura" o "no-literatura", donde más bien pensamos en "lo literario" y "lo no literario"; pero el contexto aclarará fácilmente el sentido de las frases y, en todo caso, el lector ya queda adveritdo.

f) *Método de este libro.* Como en este género de aventuras no se puede proceder en línea directa, con frecuencia las páginas anteriores reciben su pleno sentido de las posteriores, y viceversa. Hay que admitir entre paréntesis algunas afirmaciones que no siempre se demuestran al enunciarlas. En algunos casos, hay que tolerar anticipaciones metódicas; en otros, retrocesos e insistencias. Se procede en marchas cíclicas y por redibujos sucesivos. Hasta es posible que se adelanten algunas especies cuya explicación se reserva para obras ulteriores.

Además, el estudio del fenómeno literario es una fenomenografía del ente fluido. En esta mudanza incesante, en este mar de fugaces superficies, no es dado trazar rayas implacables. Nuestro viaje se desarrolla a través de regiones siempre indecisas. Nuestras conclusiones tienen un carácter de aproximación y tendencia; gracias a eso serán rigurosas. Téngase ello muy presente antes de juzgarnos. En este vaivén hay culminaciones y depresiones de la onda, pero no siempre se pueden fijar pesos específicos permanentes. Nuestro estudio se parece más a la física vibratoria que a la física corpuscular. Y todavía esta comparación con la física nos resulta grosera, por lo cuantitativa. Mejor diríamos que nuestro estudio acompaña respetuosamente una virtud de la existencia que va cuajando en diversas formas trascendidas.

Tenemos que avanzar como el samurai, con dos espadas. Nuestra atención se divide en dos series de observaciones paralelas: lo literario y lo no literario; el movimiento del espíritu, y el dato captado por ese movimiento; la noética o curso del pensar, y la noemática o ente pensado; la puntería y el blanco; la ejecución expresiva y el asunto significado. Estos haces paralelos no siempre coinciden en sus respectivas anchuras, y aquí y allá, aun se entrecruzan. ¡Dédalo nos asista! No hemos logrado ofrecer una lectura fácil. Pero quien nos lea —ya que no nos lea dos veces—, tendrá que leernos de cabo a rabo, a riesgo de interpretarnos mal.

2. *Carácter lingüístico de este libro.* Nuestra investigación puede reducirse a un esfuerzo lingüístico. La misma fluidez de nuestra materia hace que los conceptos anden por ahí sin bautismo definido, y que las denominaciones se apliquen con indiferencia a varios conceptos. Pretendemos llegar a una recta distribución entre los nombres y las nociones, como a un acto de justicia teórica. No nos importa que a nuestra distribución sólo se conceda un acatamiento provisional y para mientras dura este libro. No la presentamos como tipo inamovible, sino como convención explicativa. Que cada uno emprenda, después, otra repartición a su guisa. Al menos habremos conseguido dar la voz de alarma y despertar cierta inquietud contra la conformidad en el desorden. Al menos habremos encontrado algunos instrumentos para el manejo de estas realidades fugitivas, que nos dejan siempre algo burlados, como en la fábula de Ixión y la Nube.

3. *La indecisión del vocabulario.* Pues nótese que la teoría literaria padece, desde sus orígenes, de constantes confusiones verbales, las cuales lo mismo pueden descubrirse en el campo cotidiano e indocto como en el campo de las doctrinas más ilustres. Tal vez quienes con mayor hondura han sondeado en estas aguas combatidas, por lo mismo que poseían una mente literaria y una comunicación intuitiva con la materia de su estudio, fueron reacios a las coagulaciones científicas del vocabulario, que afean, sin remedio, el valor estético de la obra y aun parecen disecar un poco la gra-

ciosa palpitación de lo indeciso. Pero sin ánimo de sacrificio ¿qué conquista se alcanza? Tal vez los mejor dotados para la catalogación técnica de especies se acercaron al misterio literario con dura y profana irreverencia. Y tal vez los que simplemente se conforman con aprovechar a la ligera las conclusiones del especialista, ahuyentados por la sublimidad de unos al par que por la insolencia de los otros, se dejaron ir por la pendiente y dieron en usar los términos al capricho. Además de que las realidades literarias no convidan a la precisión al que no las padece o siente hasta cierto extremo doloroso; además de que la literatura dista mucho de las ciencias exactas. Cuando, por ejemplo, se dice "metro", o cuando se dice "moneda", nadie se permite el capricho en la interpretación. Pero ¡ponga usted de acuerdo a la gente cuando se dice "poesía" o se dice "crítica"!

4. *Un ejemplo indocto.* Por lo mismo que las palabras ruedan por la calle, sufren de accidentes indoctos, se estropean en los acasos del momento, se tiñen con los hábitos particulares, se tuercen con la pasión dominante. Hace años, me encontré involutariamente enfrascado en una discusión sobre el valor de la crítica con un dramaturgo sudamericano, cuyo nombre la piedad disimula. Logramos ponernos de acuerdo, en cuanto me fue dable explicarle que donde yo decía "crítica", entendiendo la función del espíritu, él entendía otra cosa, que puede describirse en cuatro grados de estrechamiento: *1º*, aquella limitada parte de la función crítica que es la crítica literaria; *2º*, aquella limitada parte de la crítica literaria que es la crítica teatral; *3º*, aquella limitada parte de la crítica teatral que se manifiesta en crónicas periodísticas sobre los estrenos, y *4º*, aquella limitada parte de tales crónicas en que se ataca a los autores. Abreviando: donde yo decía "crítica", el pobre señor entendía: "Fulano de Tal, que una vez se metió conmigo."

5. *Un ejemplo docto.* Pero, según queda advertido, la naturaleza misma del objeto literario puede producir confusiones en las doctrinas más sublimes. Platón, aunque se ocupa mucho más de estética —en último análisis volcada sobre

la ética y la política— que no de teoría literaria, roza también esta teoría; y de tal suerte va enmarañando sus propósitos en la malla de oro de los diálogos, que hemos llegado a preguntarnos si no aparecen en él dos valoraciones contradictorias de la poesía, dos estéticas inconciliables: la una propiamente platónica, cuando cree ver en la inspiración la voz del dios; la otra pedestre, cuando cree ver en toda literatura una decadencia en tercer grado de la verdadera realidad. Su imprecisión en la teoría de la "mimesis" lo ha dejado expuesto a las peores interpretaciones del retratismo realista. Su apreciación final del objeto artístico resulta extra-artística. Y todavía se discute largamente el vario sentido con que aplica el término *téchnee.**

6. *La dolencia aristotélica.* A la falta de ciertas denominaciones unívocas en Aristóteles, que tanto irrita a Fritz Mauthner, me he referido ya anteriormente (*La crítica en la edad ateniense*, capítulo IX).** Vuelvo ahora sobre el punto para destacar alguna confusión verbal que la teoría literaria padece como mal de origen. Cuando Aristóteles escribía su *Poética,* como entonces se llamaba "poesía" a toda obra en verso, tuvo que empezar por un deslinde entre el uso técnico que él quería dar a la palabra y el uso vulgar que generalmente se le asignaba. Pero hecho ya el deslinde, y al estudiar la estructura de la tragedia, a que su *Poética* se consagra sobre todo, volvió a caer inconscientemente en el enredo. Ni por sospechas se le ocurrió —aunque vagamente anuncia las posibles transformaciones futuras del género— que pudieran llegar a darse tragedias en prosa. Cierto: le sirve de disculpa el que ello nunca hubiera correspondido a lo que la Antigüedad llamó tragedia. Tratando de la concepción de la historia en Heródoto, decía Alfred Croiset en un artículo de revista: "Pasa con la historia como con la tragedia, que lleva el mismo nombre bajo Luis XIV y bajo Pericles, aunque en cada época ese nombre designe una cosa distinta."

* John Wild, "Plato's theory of τέχνη: A Phenomenological interpretation", en *Philosophy and Phenomenological Research,* Buffalo, I, 3, marzo de 1941.

** [*Obras Completas,* XIII, § 462, pp. 296-297.]

De todas maneras, el distingo aristotélico se mantiene: aunque Empédocles haya escrito en verso, su obra no es poesía, sino filosofía o ciencia; y aunque los mimos de Sofrón y Jenarco estén en prosa, lo mismo que ciertos diálogos platónicos, son poesía. Hay que buscar las esencias más allá de las arbitrariedades lingüísticas.

7. *Vicisitudes del término "poesía"*. En rigor, la Antigüedad aplicó el término "poesía" en otros sentidos diferentes. En un sentido lato, llamó "poesía" a toda obra de creación humana. El sentido especial y más próximo al sentido moderno se anuncia desde muy temprano. Sócrates (*Symp.*, 186 A. y 205 C.) resume la discusión del amor entablada entre los comensales de Agatón el trágico. Al criticar a Erixímaco, observa que éste usa la palabra "amor" de un modo muy general, para toda tendencia hacia la felicidad o el bien. Y entonces advierte que con la palabra "amor" acontece lo que con la palabra "poesía". La cual, dice, aunque designa en efecto toda clase de creación, se emplea ya de preferencia para la música y los versos. De modo que estas solas especies han usurpado el nombre de todo el género. La Antigüedad padecía, pues, el deslizamiento de la palabra, desde el extremo "creación humana en general" hasta el extremo "creación verbal en música o en verso". Como acabamos de ver, Aristóteles reclama ya el ensanche del concepto a cuanto hoy llamamos "literatura", verso o prosa. Finalmente, hoy trasladamos las connotaciones del término "poesía" a "cierta manera de literatura, no necesariamente en verso"; aun cuando, en los estudios de ciencia literaria, al tratar de la génesis y de los estímulos que provocan la obra, se caiga en decir "poesía" en vez de decir "literatura" porque las esencias del proceso creador se revelan más claramente en esa "temperatura" literaria acentuada que llamamos "poesía" (III, 2).

Estos ejemplos, entre mil posibles, dan idea de las indecisiones de vocabulario con que tiene que habérselas la teoría literaria.

8. *Nuestro vocabulario.* Para sortear en lo posible estos males, intentaremos ir fijando un vocabulario en el curso

de nuestro trabajo, aunque desde luego convendremos en algunas denominaciones previas. Pediremos nuestras denominaciones unas veces al lenguaje común; otras, al lenguaje técnico de algunas disciplinas especiales.

Sobre lo primero no encontramos obstáculo de bulto apreciable: basta con desinfectar previamente el término usual; y esta desinfección, las más veces, se opera de modo tácito y resulta del lugar en que se emplea el término. Tal es, en sustancia, el trabajo del escritor, y a ello se reduce buena parte de la labor estilística. Si hubiera que detenerse a cada paso para explicar, como en escritura interlineada, la verdadera aplicación que se pretende dar a cada palabra, no acabaríamos nunca. El arquitecto esconde bajo tierra los cimientos de su edificio. El músico, más afortunado, puede poner en valor estético las dos series fónicas, voz cantante y acompañamiento, que aun se robustecen por su aparición simultánea. El escritor sólo emite la voz cantante, y deja sobrentender el acompañamiento. Pero —aquí está el arte— la serie verbal expresa debe ir creando en la mente del lector, de alguna manera mágica, aquella otra serie fantasmal de explicaciones que no se escriben. Por supuesto, hay casos de excepción, sea por necesidad o por alarde. Por necesidad explica Cervantes de un galeote: "Éste, señor, va [preso] por canario; digo: por músico y cantor." Y todavía añade que "cantar en el ansia" es confesar en el tormento. Por alarde dice: "Una manada de puercos, que sin perdón así se llaman. . ." Por desgracia la necesidad explicativa se acentúa en el discurso científico, pesando más de una vez sobre la elegancia.

Sobre lo segundo, o uso del lenguaje técnico, de una vez para todas reclamamos el derecho a la metáfora, el derecho de aplicar los términos en sentido translaticio y según convenga a nuestro objeto, aunque tal sentido no corresponda estrictamente al del matemático, al del filósofo, al del biólogo. De otra suerte, nos gastaríamos en empeños inútiles o pedantescos para inventar palabras nuevas, o sufriríamos del mal que hemos llamado dolencia aristotélica: la falta de denominaciones adecuadas al caso. El ascetismo de los historiadores literarios que, sin duda por miedo a las generalizaciones apresuradas o a la confusión entre órdenes dife-

rentes, ha parado en un supersticioso temor de vocablos como "evolución", "curvas de nivel" y otros semejantes, nos parece un poco pueril y hasta orillado a empobrecimiento del criterio. No hay que privarse de aquellas fluorescencias mentales que resultan del mero acercar y comparar las cosas distantes. Quien va sobre aviso ya sabe bien que las metáforas no son más que metáforas (II, 13; III, 13, 38-2ª, 58-4º).

9. *Algunas convenciones previas.* Pasamos ahora a proponer algunas convenciones previas de vocabulario.

a) *Literatura.* Para denominar aquella esencia que buscaba Aristóteles, no podemos seguir usando hoy del término "poesía". En efecto, aun prescindiendo de que la poesía se exprese en verso o en prosa, hoy tendemos a aplicar el término "poesía" sólo a ciertas obras literarias: aquellas que ofrecen una "temperatura" de ánimo que no se encuentra en obras de carácter más discursivo. Conservamos, pues, el término corriente "literatura", seguros de que a nadie perturba el origen etimológico de la palabra, la limitación a la "letra" o carácter escrito, y de que todos saben que la literatura es tan oral como escrita. En rigor, oral por esencia (y no sólo por origen genérico), puesto que el carácter gráfico se refiere a la palabra hablada y en ella cobra su sentido, y la palabra sólo es escrita por accidente, para ayuda de la memoria. No puede confundirse la música que suena con la impresión de una partitura. Esto, independientemente de que el hábito de la letra escrita refluya después sobre las modalidades literarias, a través de varias representaciones psicológicas (visual, muscular, etc.), y aun a través de las comodidades materiales que le procura (puntuación, etcétera).

b) *Poesía.* Conservamos el término corriente "poesía" para la obra literaria de cierta "temperatura", en verso o en prosa. Y no necesitamos ahondar por ahora en la distinción de la poesía y la no-poesía, dentro ya de la literatura.

c) *Poética.* Este sustantivo no significará para nosotros, como para los contemporáneos del *Sympósion,* el arte aplicable a todo género de creación. Pero tampoco significará,

como para los modernos, el arte aplicable a la sola poesía (y singularmente a la poesía en verso). Sino que será el arte aplicable a toda ejecución verbal, trátese o no de literatura. Toda forma verbal será para nosotros una manifestación de la "poética". Este sentido corresponde a uno de los usos del término *lexis* en las Retóricas y Poéticas de la Antigüedad: "el cuerpo verbal" de la obra (II, 2 y III, 2). Para evitar confusiones, llamamos especialmente la atención del lector sobre este punto.

d) *Semántica.* A falta del barbarismo "asúntica", será para nosotros "semántica" el asunto mentado por la expresión verbal o poética; sin importarnos que este empleo de la palabra corresponda o no con todo rigor al que suelen darle el lógico y el filólogo. Poética: manera verbal. Semántica: materia significada.

10. *"Literatura" en sentido técnico.* La misma palabra "literatura" corre también de varios modos. Lo curioso es que el sentido técnico es aquí el del uso vulgar, y los sentidos extratécnicos más bien han sido propalados por la crítica. Nada cuesta detenerse un instante a considerar estos varios sentidos, ya que estamos por las precisiones.

1º Se llama literatura toda manifestación mental por medio del lenguaje hablado o escrito. Así se dice: "la literatura de tal producto farmacéutico", por "las explicaciones y prospectos con que el producto se lanza al mercado". O bien: "las suertes [o 'pruebas', diría un argentino] del ilusionista son mejores que su literatura", por: "los discursos al público con que el ilusionista acompaña su exhibición valen menos que ésta". Este sentido lato no nos interesa en nuestro viaje.

2º También se llama literatura al conjunto de documentos escritos, o repertorio bibliográfico sobre una materia determinada: literatura de las aporias de Zenón, literatura de la Torre Eiffel, o de las campañas de Bolívar. Este sentido provisional tampoco nos interesa.

3º Se dice constantemente literatura por el conjunto de obras específicamente literarias, sea en todos los tiempos, lugares y géneros, sea en tiempos, lugares o géneros deter-

minados: literatura universal, literatura mundial en el sentido goethiano (o tradición viva de una cultura), literatura europea, provenzal, hispanoamericana, de la Revolución Francesa, erótica, dramática, pastoril, etcétera. Este concepto histórico, geográfico o genérico tampoco nos interesa en su circunstancialidad, sino sólo como conjunto de manifestaciones particulares de aquella agencia del espíritu a que vamos a referirnos.

4º Finalmente, literatura se llama a una agencia especial del espíritu, cuajada en obras de cierta índole. Ésta es la materia que aquí estudiamos; y para explicar en qué manera es ella una agencia especial, discernible de los demás ejercicios de la mente, se escribe este libro.

Esclarezcamos la posible confusión entre los dos últimos conceptos. Ahora tengo sobre mi mesa nueve obras literarias: la *Odisea*, la *Medea*, *El Acero de Madrid*, Píndaro, *La Vorágine*, *Las majas del Avapiés*, el *Buscón*, las *Prosas profanas*, las *Ruinas de Itálica*. Estoy, como diría el escolástico, ante una "multitud", aunque ya bastante homogénea. Un primer examen me permite agrupar las obras cronológicamente: Antigüedad, Edad Moderna, época contemporánea. Un segundo examen las ordenaría por países: Grecia, España, Colombia, Nicaragua. Todavía cabe clasificarlas en verso y en prosa; en tipos genéricos: epopeya clásica y moderna, novela picaresca, novela de costumbres locales, lírica heroica, lírica arqueológica, lírica independiente, tragedia mitológica, comedia de capa y espada, sainete costumbrista, etc. Hasta aquí he venido haciendo historia de la literatura, en varios sentidos. Si ahora prescindo, hasta donde es posible, de épocas, países, géneros concretos, y procuro abstraer de todas las obras una cierta esencia común al fenómeno literario, éste será el concepto de la literatura a que aquí quiero referirme. Las obras han pasado a ser ejemplos particulares. Tal es la literatura según la contempla la teoría literaria. Pero como en esta materia es imposible manejar la abstracción pura sin acercarse un poco más a las especies concretas, necesitaremos, aun cuando en este libro no entramos todavía en el seno de tal teoría literaria, sino que nos quedamos en sus prolegómenos, referirnos, a modo de anticipación, a los

tres principales procedimientos de ataque que lanza la mente literaria sobre sus objetos, a las tres funciones fundamentales: drama, novela y poesía, funciones que no deben confundirse con los géneros particulares que ellas abrazan. (En nuestro ejemplo: epopeya clásica, epopeya moderna, novela picaresca, tragedia mitológica, comedia de capa y espada, etcétera) (I, 1-d; III, 40). Insistamos en el distingo: no negamos historicidad a la literatura, pero creemos que ella admite una abstracción fenomenográfica que ni es de orden específicamente psicológico ni tampoco de orden preceptivo. Esta abstracción es la teoría literaria. Quien dude de que pueda llevarse a esta abstracción el estudio de la literatura, todavía podrá aceptar nuestro libro —sin compromisos de doctrina— como una descripción metódica y organizada de los fenómenos más generales de la literatura, en su relación con las disciplinas más cercanas.

11. *Literatura en pureza y literatura ancilar*. Todos admiten que la literatura es un ejercicio mental que se reduce a: *a)* una manera de expresar; *b)* asuntos de cierta índole. Sin cierta expresión no hay literatura, sino materiales para la literatura. Sin cierta índole de asuntos no hay literatura en pureza, sino literatura aplicada a asuntos ajenos, literatura como servicio o ancilar. En el primer caso —drama, novela o poema— la expresión agota en sí misma su objeto. En el segundo —historia con aderezo retórico, ciencia en forma amena, filosofía en bombonera, sermón u homilía religiosa— la expresión literaria sirve de vehículo a un contenido y a un fin no literarios (II, 14, 15; III, 24; VII, 9-3º). En el siguiente capítulo veremos los acarreos ancilares que la literatura en pureza puede llevar consigo, o los bostezos y entreactos y hasta maneras literarias que a veces se permite la obra no literaria.

La manera de expresión aparece determinada por la intención y por el asunto de la obra. La intención es una postura, o mejor un rumbo psicológico que más adelante se analiza (II, 10 *ss.*; III *ss.*). El asunto, para la literatura propiamente tal, se refiere a la experiencia pura, a la general experiencia humana; y para la no-literatura, según el

caso, a conocimientos especiales (más o menos: tópica común, o tópica específica en Aristóteles). La literatura expresa al hombre en cuanto es humano. La no-literatura, en cuanto es teólogo, filósofo, cientista, historiador, estadista, político, técnico, etcétera.

Se han deslizado aquí dos conceptos que requieren cierta aclaración: el concepto de lo humano y el de lo puro en la literatura.

12. *Aclaración sobre lo humano.* El filósofo ha puesto en circulación la metáfora: "deshumanización del arte", para describir de un rasgo magistral ciertos caracteres de la estética contemporánea. El recuerdo de esta brillante fórmula no debe preocuparnos ni confundirnos. Hemos dicho que, a diferencia de la no-literatura, la literatura recoge la experiencia pura de lo humano. No hay contradicción con lo "deshumano" de que habla Ortega y Gasset. En el sentido que él da a la palabra, la literatura puede aparecer deshumanizada; no por eso pierde la calidad de puramente humana que, en otro sentido, le asignamos. Todo está en el valor convencional que se atribuye a las denominaciones. Para nosotros, lo humano puro se reduce a la experiencia común a todos los hombres, por oposición a la experiencia limitada de ciertos conocimientos específicos: los términos se distinguen como se distingue el beber el agua del analizarla químicamente. Cuando se dice: "deshumanización del arte", lo deshumano se opone más bien a lo sentimental inmediato o mediocre. El arte llamado deshumano más bien busca la emoción de la inteligencia y de la sensibilidad afinada, y a esto se llamó deshumanización a falta de un equivalente mejor de "desentimentación". Y hasta pudiera añadirse que tal arte deshumanizado, quintaesenciado en suma, por lo mismo que apela más directamente a la inteligencia o a la sensibilidad excelsa, y procura huir del bajo "chantaje" o fraude sentimental fundado en estímulos biológicos, es más característicamente humano. Y si no se le llamó "inhumano", es porque este término envuelve precisamente connotaciones sentimentales, en tanto que "deshumano" evoca una idea ajena al plano sentimental. Véase cómo todo depende del valor rela-

tivo que se asigne a las denominaciones: en cierto sentido, el hombre no puede hacer nada deshumano ni inhumano, pero sí lo puede, y a veces es lo único que puede, en otro sentido. El crimen es inhumano, pero es también humano. Es inhumano el juez que sentencia equivocadamente, pero también errar es de humanos. Es deshumano considerar, con De Quincey, el asesinato como una de las bellas artes, pero es un tipo de humorismo humano. Para Bergson, lo cómico se define por una suspensión voluntaria de la simpatía, y esta nota cómica cubre —de modo más o menos visible— buena parte de la estética deshumanizada. El resto lo cubre la nota intelectual, que lleva también un sabor de crueldad oculta. Es deshumano que el poeta se entregue a jugar con las palabras, prescindiendo de la naturaleza sentimental de los hechos que mienta; pero, al mismo tiempo, es humano. La especialización exacerbada en el puro placer verbal —extremo agudo del deleite técnico— no por ser extrema es menos humana. Y en cuanto significa ya la expresión de una experiencia específica, es la orilla por donde la función literaria se desvirtúa en función de mera ingeniosidad lingüística.

Desde luego, las especies que maneja la no-literatura, así sean las matemáticas, son tan humanas como las que la literatura maneja; pero, además, son especiales. No brotan del hombre desnudo, o en su esencial naturaleza de hombre, sino del hombre revestido de conocimientos determinados, aunque éstos no lleguen al "saber crítico". La intención de la obra, en uno y en otro caso, es diferente (II, 5).

Todo esto se reduce a decir: *1º* Que lo humano es una noción antropológica de que el hombre, por definición, no puede escapar; y lo "deshumano" es una denominación convencional para cierta modalidad de lo humano. *2º* Que lo humano abarca tanto la experiencia pura como la específica, pero en la primera radica la literatura, y en la segunda, la no-literatura.

13. *Aclaración sobre lo puro.* Hemos hablado de literatura en pureza y de literatura ancilar. La literatura en pureza no debe confundirse con la tan traída y llevada noción de "poesía pura". Ante todo, porque la poesía sólo es una

parte de la literatura; en seguida, porque la poesía pura sólo es una parte de la poesía: una cumbre si se quiere, pero no toda la montaña. Ápice heroico de la lírica, la poesía pura ni siquiera pudo ser definida con precisión, lo cual en nada merma la autenticidad del fenómeno. Sus teóricos casi acaban por decirnos que es como una forma neumática, como un choque eléctrico tan intenso como vacío. Tales descripciones recuerdan singularmente aquel callejón sin salida de los tratadistas de otro siglo: el hermoso "no sé qué" de Feijoo.

Subrepticiamente, los teóricos de la poesía pura parecen suavemente empujados hacia un propósito preceptivo. Quien los lea de prisa, se figurará que intentan imponer una norma sobre lo que debe ser la poesía, puesto que dibujan la forma poética que consideran como la más excelsa. También cuando Ortega y Gasset dio testimonio de cierta evolución del arte, algunos se figuraron indebidamente que preconizaba el arte deshumano. La sola cautela ante cualquiera invasión preceptiva bastaría para precavernos aquí contra un concepto de la pureza que no acepta la literatura tal como es, sino como algunos suponen que debe ser. Pues aquí no hacemos preceptiva, sino teoría.

Por otra parte, si nuestro análisis se limitara a la poesía pura, nos quedaría en la probeta una sola gotita de agua, diáfana y radiosa, pero insuficiente para las abundantes manipulaciones a que hemos de entregarnos. Tenemos, pues, que explicar nuestra noción, nada comprometedora, de la literatura en pureza. Esto nos conduce a una visión de lo literario más extensa todavía que la misma literatura.

14. *Lo literario y la literatura.* Lo literario es un ejercicio de la mente anterior, en principio, a la literatura. Puede o no cristalizar en literatura. El mismo viento puede hinchar varias velas: ya empuja la barca de la verdadera obra literaria, ya la de otras barcas, o bien se mantiene en un estado atmosférico y abstracto. No sólo los literatos, no sólo los creadores no literarios: toda mente humana opera literariamente sin saberlo. Todos disfrutan de esta atmósfera. Cuando ella precipita en literatura, tenemos la literatura

en pureza, cualesquiera sean los acarreos extraños que esta precipitación recoja a su paso. Cuando el viento empuja otras barcas, cuando lo literario se vierte sobre otras corrientes del espíritu, tenemos la literatura ancilar. Pronto veremos que este proceso ancilar de la literatura queda sumergido a su vez en un proceso más amplio: la función ancilar, la cual puede ser literaria o no literaria. Tal es la sencilla imagen de la literatura en pureza.

Para apreciarla, y antes de confrontar la literatura con la no-literatura, tenemos que emprender una decantación previa que separe el líquido del depósito. Nuestro objeto será reconocer el líquido como tal líquido, y el depósito como tal depósito, pero en manera alguna negar el derecho, y menos la existencia, de las distintas mezclas. Para distinguir rectamente, en la literatura, la agencia pura o sustantiva de la adjetiva o ancilar, estudiaremos la función ancilar. Hecha la levigación, más de una vez volveremos a remover los posos, que nos servirán como reactivos para la expresión de ciertas virtudes implícitas (II, 10 *ss.*). Y ya familiarizados con la función ancilar, nos encontraremos armados para confrontar la literatura con los otros rumbos teóricos del espíritu.

II. LA FUNCIÓN ANCILAR

1. *La decantación previa o primera etapa del deslinde.* Si hay, pues, en la literatura una fase sustantiva y una adjetiva, descartemos ésta para quedarnos con la esencia. Tal es la decantación previa o primera etapa del deslinde. Si quiero distinguir en el agua lo que no es agua, lo primero es reducir el agua y deshacer las mezclas en que aparece. El agua es la literatura, y comienzo por destilarla, mediante el discrimen de los elementos ajenos que lleva en suspensión o en disolución, o la extraigo de los "sistemas dispersos" en que aparece. Estos "sistemas dispersos" constituyen la literatura ancilar. Pero para llegar al concepto de la literatura ancilar hay que examinar antes la función ancilar en conjunto. La literatura ancilar es un caso de la función ancilar. Y lo que se llama literatura aplicada es un caso de la literatura ancilar.

2. *El concepto ancilar.* En toda obra de pensamiento hay que distinguir: *1º* el movimiento noético de la mente hacia sus objetos: *2º* la noemática o conjunto de objetos mentales propuestos. Éstos, para nuestro fin actual, se reducen a temas. Los temas pueden ser a su vez: *a)* temas formales, de expresión o lenguaje; *b)* asuntos mentados. En esta decantación previa no tomamos en cuenta el movimiento de la mente hacia sus objetos, que será materia del siguiente capítulo, sino sólo las formas y los asuntos, sólo la noemática, en sus dos fases: la poética y la semántica (I, 9-c).

3. *Poética y semántica.* Hay dos grandes manifestaciones de la función ancilar: una corresponde a la poética y otra a la semántica. Prescindimos provisionalmente de la necesaria intrincación que entre ambas pueda existir. Todo relieve supone un hueco, todo perfil supone un frente. De igual modo se traban forma y asunto; pero por ahora nos basta que ambos aspectos existan sin preocuparnos de que

siempre coexisten, sin preocuparnos de la ley que los ata como hermanos siameses, ley en que se descubre ya el rastro del rumbo mental o nóesis (II, 10 y 16).

La poética, entendida como procedimiento de ejecución verbal, no se refiere sólo a la literatura. También el tratado científico se escribe o redacta según cierta poética o arte, aunque nadie confunde su intención con la de una obra literaria. Este arte o estilo de la ciencia, aun cuando no imite o adopte el arte o estilo de la literatura, bien puede por sí mismo producir una emoción estética; como cuando se dice de una demostración matemática que es "elegante", por sobria o ajustada a los rasgos indispensables; como cuando la buena descripción de los fenómenos naturales o la serie bien articulada de razonamientos parecen comunicarnos cierta alegría intelectual. Porque la estética es inseparable de todas las representaciones humanas, aunque se la considere especializada en las bellas artes y en la literatura. En la más modesta percepción hay un sabor estético: el espíritu organiza siempre lo que recibe, la sensación misma lo organiza. "Hasta el aire es arquitectura", dice Santayana (II, 8-B; VII, 9-4º, 10-1º,12-1º, VIII, 21-1º).

Que la semántica o conjunto de asuntos no pertenece sólo a la literatura es cosa tan obvia que explicarla la perjudica.

4. *Préstamo y empréstito.* Entendemos por función ancilar cualquier servicio temático o noemático, sea poético, sea semántico, entre las distintas disciplinas del espíritu. Ponemos a un lado la literatura, por ser nuestro estudio, y a otro lado confundimos todos los órdenes de la no-literatura. Pero la función ancilar puede ser considerada desde cualquier otro orden —la matemática y la no-matemática, la agricultura y la no-agricultura— y tendremos tantas perspectivas ancilares como órdenes posibles; ya entre lo teórico y lo práctico; ya entre unas y otras actividades teóricas; ya entre unas y otras actividades prácticas; ya entre lo general y lo general diferente; ya entre lo general y lo particular; ya entre lo particular y lo particular, etc. Lo ancilar puede aplicarse a todo discrimen, y como hemos dicho, lo ancilar literario es sólo un caso, nuestro caso. Y en nuestro caso, el servicio puede

ser: *a)* directo, préstamo de lo literario a lo no literario; y *b)* inverso, empréstito que lo literario toma de lo no literario.

5. *Descarte del tipo obvio.* En el empréstito, hay que descartar, por inútil, el tipo obvio: la literatura, hasta cuando es más fantástica, alude necesariamente a realidades, que combina a su manera con mayor o menor capricho. Éstas, aun las más humildes, aun las depositadas ya en el sentido común, aun las que corresponden al patrimonio del "saber ingenuo" que dice Francisco Romero, pueden ser objeto de una investigación o de un conocimiento especial, de un "saber crítico" (I, 12). Si el novelista habla de una mesa, si habla de una casa, o si dice que el personaje fue a consultar al médico, sería pueril referir estos pasajes a un empréstito, a un servicio que la literatura recibe de la carpintería, la arquitectura o la medicina. La literatura se caracteriza, entre otras cosas, por la universalidad de su temática. Para que se dé la función ancilar —empréstito en el caso— es indispensable que la literatura acarree el dato con cierta malicia o insistencia, con cierta intención de saber crítico: por qué la mesa se hizo de tal madera y no de tal otra, estilo o planta de la casa, descripción de los síntomas. (Singular excepción: II, 21. Ver también III, 52). El tipo obvio no es literatura ancilar, sino que se refiere a la "temática general" de la literatura en pureza. Sobre la imposibilidad de marcar límites precisos entre el "saber crítico" y el "saber ingenuo", recuérdese el *Ión*, en que Sócrates propone al rapsoda pasajes homéricos referentes al arte culinaria, médica, piscatoria, del auriga, etcétera.

6. *Función esporádica y función total.* Finalmente, la manifestación ancilar, préstamo o empréstito, poético o semántico, puede ser: *a)* esporádica, momentánea; o *b)* total, cubriendo entonces todo el conjunto de la obra. Este distingo se mantiene unas veces en el terreno cuantitativo, y otras adquiere de paso un valor cualitativo. Si un estudio sobre la psicología criminal está todo él consagrado a la obra de Dostoievski, o si cita simplemente un ejemplo de Dostoievski a título de aclaración pasajera, la función ancilar

(préstamo) es cualitativamente idéntica, aunque cuantitativamente distinta. Pero ya no es lo mismo que en una novela aparezca una casual mención científica o que toda la acción se funde en un hecho científico, pues aquí la función ancilar —ahora, empréstito— adquiere, sobre el valor cuantitativo, otro cualitativo.

7. *Observaciones.* *1º* Generalmente se piensa en la literatura aplicada cuando se piensa en la función ancilar. Hay que penetrarse bien de que la "literatura aplicada" es término que sólo puede convenir: *a)* al préstamo de lo literario a lo no literario; *b)* de carácter poético y no semántico; y *c)* de alcance total y no esporádico. Es literatura aplicada la historia escrita con belleza literaria de estilo y forma, la historia que merece ser "considerada como obra artística", según el discurso de Menéndez y Pelayo. No lo es el estudio criminológico sobre Dostoievski, si está escrito en lenguaje técnico; no lo es el esquema geométrico de Federico de Onís sobre la transmisión de los textos en una oda de Fray Luis de León (*Revista de Filología Española*, Madrid, julio-septiembre de 1915); tampoco lo es el diagrama de Aurelio Macedonio Espinosa sobre la clasificación metódica de un cuento popular (Madrid, Tip. Archivos, 1934). Y el aleteo de algunas furtivas frases literarias en una obra no literaria tampoco basta a comprender la obra —sólo el fragmento— como literatura aplicada. En la práctica, el término se reserva a los tipos totales.

2º Los tipos aparecen muchas veces mezclados y sólo cabe distinguirlos teóricamente. El estudio criminológico sobre Dostoievski también puede estar escrito con belleza literaria, y entonces sí que es literatura aplicada, no por referirse a Dostoievski, sino por tal belleza. La cita casual de Dostoievski en el estudio criminológico puede servir para ilustrar o corroborar el argumento, y entonces es semántica; pero puede ser un mero adorno retórico, y entonces será poética, etc. (II, 8-D'). El análisis teórico nos prestará instrumentos para el manejo de todas estas nociones.

8. *Cuadro ancilar (Primero).* Ordenando las anteriores consideraciones, podemos establecer el siguiente cuadro de tipos para la función ancilar, dentro del campo de las actividades teóricas, y contemplada la perspectiva desde el punto de vista de la literatura. Como nuestro objeto es separar lo literario de lo no literario, usaremos las letras comunes para los tipos que efectivamente constituyen literatura; las letras "primas" para los tipos no literarios; y para el tipo imposible, la letra "segunda".

TIPOS ANCILARES

Préstamo (De lo literario a lo no literario)	Poético	Total (Lucrecio)	A
		Esporádico (Bergson)	B
	Semántico	Total (Sobre Dostoievski)	C'
		Esporádico (Cita de Dostoievski)	D'
Empréstito (De lo no literario a lo literario) (Descartado el tipo obvio)	Poético	Total (La no-literatura)	E''
		Esporádico (Prosaísmo en general)	F
	Semántico	Total (Novela científica)	G
		Esporádico (Episodio científico)	H

A. Préstamo poético-total. Es la literatura aplicada. Ejemplo: Lucrecio o de la filosofía en verso. Mientras la antigua Retórica (género deliberativo) conservó su utilidad política, es decir, en la Atenas democrática o en la Roma republicana, fue literatura aplicada. Cuando las dictaduras segaron el cuello a la elocuencia, predominó el género epidíctico, exacerbado en declamaciones sin utilidad que eran ya juegos de ingenio. (Ejemplo: las *Suasorias* de Séneca.) Esta exacerbación conduce a la figuración del "ensayo literario". (Ejemplo: Dión Crisóstomo.)*

B. Préstamo poético-esporádico. Pudiera considerarse como caso momentáneo de la literatura aplicada, pero este término se reserva para el tipo anterior. Ejemplo: Bergson o

* A. R., *La antigua retórica*, lec. III, 8 y lec. IV, 2-3 [*Obras Completas*, XIII, pp. 407-408 y 441-448, respectivamente].

la casual palpitación literaria que cruza el discurso filosófico. (Las imágenes constantes para dar la intuición del "impulso vital". No confundir la función ancilar específicamente "literaria" con la emoción "estética" general que deja la lectura de Bergson: II, 3; VII, 9-4°, 10-1°, 12-1°; VIII, 21-1°)

C'. Préstamo semántico-total. Ejemplo: el estudio criminológico sobre Dostoievski escrito en lenguaje técnico. Aquí caería un estudio sobre la evolución del gracioso en la comedia española, por ser ciencia de la literatura y no literatura, pero como es casi seguro que un estudio de esta naturaleza, aunque acarree tecnicismos, ha de estar redactado con estilo artístico o literario, pasará a la categoría del género literario "ensayo crítico", participando a la vez de la condición C', de la A, y hasta con un pie fuera del cuadro ancilar y dentro de la literatura en pureza, según fuere su carácter. Valery Larbaud se ha quejado de que los especialistas en exegética cuando, digamos, escriben una investigación biográfico-bibliográfica, pretendan competir con el novelista, en vez de limitarse a publicar sus fichas, pues generalmente los que a esto se consagran son más eruditos que artistas y no debieran salirse de lo suyo. Luego se aprecia que este tipo es resbaladizo dentro de las zonas del cuadro teórico. En breves palabras se lo describe así: la no-literatura (cualquiera que sea su forma o estilo) ha tomado como materia de estudio un asunto literario.

D'. Préstamo semántico-esporádico. Limitación del tipo anterior. Es el estudio criminológico, técnico, donde aparece la cita de un pasaje de Dostoievski. Si la cita es textual y transportada como cuerpo extraño, el tipo ancilar es obvio, intrascendente. Cuando hay más bien referencia o alusión, el elemento extraño como que se disuelve en el discurso científico. Cuando no articula o adelanta el argumento, sino meramente adorna la frase, ya hemos dicho que se desliza hacia el tipo B, préstamo poético-esporádico: metáfora en Bergson. (Ver también II, 7-2°, Dostoievski en cita ornamental de una obra científica.) El discernir los matices es tarea

fina. ¿Hasta dónde la cita o referencia a Dostoievski es mero adorno o lleva una intención de refuerzo demostrativo? Aquí sucede lo que con las alusiones a los poetas antiguos que Quintiliano recomienda a su orador: la sola aparición de los nombres venerables corrobora el argumento como un testimonio de peso moral (*Inst. Orat.*, I, IX). Pero también podrá acontecer que la tesis científica acuda al testimonio del novelista o poeta para refutar su validez desde un punto de vista extraliterario. Tendríamos entonces el caso de la objeción nula desde el punto de vista artístico: el pintor que ha representado un caballo "moviendo a un tiempo los dos pies derechos" (Arist., *Poét.*, V, 2. Tr. Goya y Muniain, Madrid, 1798). Pero esta posición crítica es indiferente para el análisis ancilar.

E". Empréstito poético-total. Es un tipo imposible o inconcebible desde el punto de vista literario en que nos situamos. No es propiamente tipo ancilar, sino que es caso de no-literatura. Puesto que la expresión literaria agota en sí misma su objeto, no puede haber obra literaria hecha toda ella en expresión no literaria (I, 11 y III, 33-34). No perturbarse por el hecho de que una obra tal pueda servir como cantera o materia prima, cuyos elementos se aprovechen para edificar con ellos otra obra que sí sea ya literaria.

F. Empréstito poético-esporádico. Incrustación de una expresión no literaria dentro de la obra literaria. Limitación cuantitativa del tipo anterior; pero cualitativamente, otro universo. Desde luego, es ya concebible y legítimo desde el punto de vista de la literatura. Tal una prescripción médica en una novela; o un artículo de código leído en un drama sobre el divorcio (II, 6). Aquí entran los prosaísmos, aunque no sean necesariamente censurables.

G. Empréstito semántico-total. Puede ejemplificarlo la novela científica, hasta donde no se deshaga en prolongaciones fantásticas (lo que ya no sería tipo ancilar, porque fantasía no es ciencia), o la novela de asunto patológico en general. Adviértase que el sustento de la obra literaria está en la poética;

de modo que la semántica extraliteraria corre como una música de fondo, como una presencia tácita en la mente del lector; pero sólo aparece efectivamente en las expresiones verbales de tiempo en tiempo y a modo de "ondas" pasajeras. En suma, que una novela de asunto científico no está toda ella escrita, sino sólo por momentos, en lenguaje científico. De lo contrario, caeríamos en el tipo inconcebible E". (Sobre este tipo, considerado como "fertilización", y secundariamente sobre el tipo H, se insistirá en el capítulo III, 41 *ss.*)

H. Empréstito semántico-esporádico. Viene a ser una "onda" aislada del tipo anterior. Aquí la acción de la obra literaria no se funda toda ella en datos específicos extraños; pero hace una referencia o un aprovechamiento pasajero a uno de estos datos. Si toda la aventura reside en la predicción de un eclipse que salva a un sabio de ser devorado por los asombrados caníbales, tenemos el tipo G. Si tal aventura es un trance momentáneo en la acción, tenemos el tipo H.

9. *Reducción del cuadro anterior* (*Segundo*). Descartando las letras "primas" (tipos no literarios) y la "segunda" (tipo literariamente imposible), y agrupando las cinco restantes conforme a los conceptos poético y semántico, el cuadro ancilar se convierte así:

TIPOS ANCILARES LITERARIOS		
Tipos poéticos	A y B (Lucrecio y Bergson)	obra no literaria
	F (Prosaísmos)	obra literaria
Tipos semánticos	G (Novela científica)	
	H (Episodio científico)	

1º Tipos poéticos A, B y F. En A y B el asunto no es literario, pero adopta forma literaria por las consideraciones

que luego se dirán (II, 11). En F la obra es literaria, aprovecha de modo secundario el interés estético accesorio de alguna expresión no literaria.

2º Tipos semánticos G y H. Aquí la obra es literaria: en G, aprovecha de modo predominante el interés estético accesorio de algún dato no literario, y en H lo aprovecha secundariamente.

10. *Nueva escala de tipos: la voluntad de servicio (Tercero)*. Consideremos conforme a otro criterio nuestro cuadro ancilar. Confundamos otra vez los tipos literarios (letras comunes) con los no literarios (letras "primas"), según ya anunciábamos que tendríamos que hacerlo para mejor revelar algunos aspectos del fenómeno (I, 14). Prescindamos de que el servicio sea préstamo o empréstito, puesto que estas denominaciones dependen de que tomemos como punto de vista la literatura o la no-literatura, y podemos hacer con ellas la "reducción de términos semejantes" que se dice en álgebra. Apliquémonos ahora a desentrañar la dosis de voluntad que acompaña al servicio. A reserva de esclarecerlo en seguida con ejemplos, encontraremos entonces esta nueva escala de tipos:

TIPOS DE VOLUNTAD ANCILAR	
Intencionales	Todos los poéticos: A, B y F.
	El empréstito semántico-total: G.
	Algunos casos del empréstito semántico-esporádico: H.
	Algunos casos *a que se refieren* los préstamos semánticos, sean totales o esporádicos: C' y D'.
Indiferentes	Algunos otros casos del empréstito semántico-esporádico: tipo H.
	Algunos casos *a que se refieren* los préstamos semánticos (totales o esporádicos): tipos C' y D'.
Violentos	Algunos otros casos *a que se refieren* los tipos C' y D'.

Con excepción del motivo de necesidad (II, 12), los casos intencionales, por lo mismo que son ofrecidos y evidentes, son los más característicos, pero también los menos útiles para

revelar la necesidad del servicio: los menos "estimables", diríamos con una metáfora moral. Los indiferentes y los violentos representan una gradación creciente de sutileza y de necesidad del servicio: el servicio se da impensadamente y hasta en *coacta voluntas,* luego es inevitable. En los indiferentes encontramos, como consecuencia de la falta de intención, una aproximación al descartado tipo obvio (II, 5).

Antes de entrar en la vida de los ejemplos, que permitirán apreciar el pleno sentido de estos símbolos, insistamos en una observación general:

En teoría y en abstracto, es fácil representarse la poética y la semántica como manifestaciones separadas; en la práctica, en los ejemplos, en la unidad del caso vivo, algunas manifestaciones aparecen machihembradas y sólo un esfuerzo artificial de atención puede separarlas (II, 3). De manera que el señalar la nota poética de un ejemplo no significa que se le niegue una concomitante nota semántica, y viceversa. Difícilmente se encontrará un *poetema* que no envuelva un *semantema* (II, 16).

Pero, aparte de que la abstracción nos permite concentrarnos en lo uno o en lo otro, puede ser también que la intención del autor cargue notoriamente sobre el carácter poético o sobre el semántico, y esta intención nos dictará el criterio para la elección de los ejemplos.

Examinemos ahora, por su orden, la familia de los tipos intencionales.

11. *Tipos intencionales poéticos: Los préstamos A* y *B.* La obra no literaria tiende a adoptar la forma literaria por alguno o varios de estos motivos: *1º*, necesidad interna; *2º*, comodidad de la exposición; *3º*, deseo de amenidad y atractivo, y *4º*, facilidad pedagógica. El caso de necesidad es justificado por definición. Casi lo mismo puede decirse del caso de comodidad, atenuación del anterior o equilibrio entre el anterior y el siguiente. En el caso de amenidad ya aparece la posibilidad de abuso, a poco que el gusto flaquee. El pedagógico, legítimo en sí, ha dado lugar a extremos ridículos (II, 14, 17, 19; III, 57). Veamos de cerca los motivos.

12. *Motivo de necesidad.* El ejemplo más eximio es Platón. Parte de su obra adopta recursos de expresión literaria por el concepto de comodidad, pues la frontera es indecisa. Pero otra parte de su obra adopta tal poética literaria por imprescindible imposición de su modo de pensamiento. Así se explican en su filosofía ciertas formas míticas, que Brochard ha analizado lúcidamente. El mito viene a ser aquí un todo con su doctrina, y resulta en una expresión de la probabilidad (III, 16; IV, 20; VII, 3-2ª).

13. *Motivo de comodidad.* El tipo anterior y el actual sólo se distinguen a veces por un leve matiz. Es de discutir si ciertas ideas platónicas pueden o no alcanzar una cabal expresión fuera de la forma mítica en que se las arriesga. La obra no literaria tiende a la manera literaria por comodidad cuando su materia no está suficientemente diferenciada ni ha llegado a construir su lenguaje propio. Acude entonces a la literatura, seno de toda integración y universalidad. Aquí encontramos la ciencia en etapa naciente, confundida aún con la mitología, la superstición, el folklore; o la que podemos llamar ciencia de fronteras, que procede todavía por tanteos en terrenos inexplorados.* Mientras la Iglesia no llega a la teología escolástica, se derrama en literatura mística; la cual, si después persiste por su propia cuenta, es que se especializa en otra necesidad del espíritu —el sentimiento de lo divino—, dejando para el lenguaje científico la ciencia de lo divino (VII, 1 y 9; VIII, sec. B). Los escurridizos fenómenos del espiritismo, acépteselos o no, sólo comienzan a encontrar su lenguaje —a pesar de los dones sistemáticos de Allan Kardec— conforme se desprenden de la ganga del ocultismo y se acercan con la metapsíquica de Richet, a aquella penumbra del sonambulismo y del hipnotismo. La sociología padece a veces por falta de un lenguaje propio, y si no lo pide de modo exclusivo a la literatura, es porque se vale, no sin peligro, de obras poéticas científicas ya bastante desarrolladas y que encuentra a la mano desde su cuna. Así suele acontecer también

* Pról. de A. R., § II, a la edic. de A. de Fuente La Peña, *Si el hombre puede artificiosamente volar*, Río de Janeiro, 1933 [*Capítulos de Literatura española*, 2ª serie, México, 1945; *Obras Completas*, VI, pp. 287-295].

con los "fenómenos fronterizos", a los que se extiende por ensanche una ciencia ya evolucionada y madura (I, 8; III, 19, 38-obs. 2ª, 58-4º).

Ejemplo de confusión de orígenes: El antiguo Egipto, pueblo de longevidad y tradiciones, no llega a desprender la historia de la leyenda sacra ni de la novela, y aun deja ver una marcada tendencia a envejecer la época del relato, como para darle el prestigio de los siglos, o como si el factor del tiempo añadiera algo a la verdad: curiosa noción para interpretada a la luz del principio aristotélico de la "adición de bienes". Por tal concepto, ya teñido de amenidad, este tipo se relaciona con el siguiente.

El ensanche de la ciencia ya madura hacia el fenómeno fronterizo sigue dos sendas: en la una predomina el descubrimiento, y entonces es menos visible el esfuerzo que obliga a la ciencia a echar mano de la forma literaria; en la otra predomina el razonamiento, y entonces el esfuerzo lingüístico suele ser más perceptible, y se sazona de recursos y metáforas literarios. En el primer caso pudiera decirse que acontece con el descubrimiento científico lo que con el descubrimiento de América: que mientras se llega a la conciencia de la novedad, se le adapta un nombre ajeno y se la llama "las Indias". Antes de llegar a la conciencia del alcaloide, se habla ya, en metáfora, de alguna cualidad misteriosa que más tarde hará reír a Molière ("virtud dormitiva"). Las antiguas cartas de marear dibujan un temible dragón en las regiones no practicadas de los océanos. La "atracción de los cuerpos", reliquia de antropomorfismo, es expresión contaminada de prosopopeya literaria (III, 25). En el segundo caso o proceso de ensanche lógico, la metáfora lingüística ayuda como instrumento del pensar. Louis Farigoule (para las letras Jules Romains) ha expuesto una teoría sobre la visión extra-retiniana o a través de la piel, visión de que el ojo vendría a ser una especialización victoriosa.* Fenómeno de frontera atacado por razonamiento, pudo la tesis haberse desarrollado en metáfora literaria. Pero acaso por ser el autor un experto en la poética literaria —además de sus juveniles estudios en la Normale— logró el prodigio de entrar en el fenómeno fron-

* *La visión extra-rétinienne et le sens paroptique*, París, 1920.

terizo con la pura poética científica. Cualquiera que sea la dosis de verdad, su monografía es modelo del razonamiento técnico. Resultado paradójico: la Facultad, por lo mismo que así la tesis era presentada más "en serio" que si afectara una libre vacilación literaria, la recibió con profundo recelo. Jules Romains tomó una venganza molieresca en su comedia *Knock ou le triomphe de la Médecine.* Pero aprovechó la lección: en adelante, ha preferido exponer ciertas teorías audaces en el lenguaje de la novela: así la suspensión voluntaria del movimiento cardiaco (*Les hommes de bonne volonté*: II, 18). Como si le hubiera parecido más cuerdo proceder en lo dudoso dudosamente, aun sin llegar a la extralimitación fantástica de Verne, Flammarion, Wells, Nervo o Bioy Casares.

14. *Motivo de amenidad.* La obra no literaria tiende a la manera literaria por un deseo de amenidad y atractivo, cuando así lo quiere el temperamento del autor —en quien la necesidad estética no logra ceder ante otros intereses—, o cuando así lo aconseja el propósito de vulgarización.

Al primer miembro de la disyuntiva, o razón de temperamento, corresponden algunos diálogos socrático-platónicos, y el poema de Lucrecio *De rerum natura*; obras éstas de valor filosófico que se acompañan de una calidad estética sólo secundaria en principio, aun cuando en sí misma tan valiosa que pasa al primer plano en la apreciación del lector, y más cuando, a efectos del tiempo, algunas especies intelectuales pueden depreciarse, y no así el efecto de belleza. A tal punto que, en el siglo XVI, el Pinciano se atrevía a incluir los diálogos platónicos en la poesía dramática. Verdad es que no lo hacía sólo por motivos de estimación estética, sino porque aquí el Renacimiento español vino a padecer los efectos de una confusión que ya se insinúa en el Libro III de la *República,* y que perturba pasajeramente las teorías sobre la tragedia en la *Poética* de Aristóteles. Trátase de la confusión entre "la función drama" y "el elemento diálogo". Platón dice que hay tragedia en Homero sólo porque hay diálogos figurados. Y Aristóteles lo repite, a pesar de que considera la representación como parte integrante en su definición de la tragedia; y si bien reconoce que la representación es cosa secundaria,

su análisis de la estructura trágica hace ver que no cabe en el drama el diálogo figurado del poema épico.

De la filosofía se ha dicho que empezó en el poema, llegó al sistema o tratado, y luego ha venido a refugiarse en el ensayo monográfico. Tal esquema no tiene sentido estrictamente cronológico, sino meramente descriptivo. El ensayo, género mixto, centauro de los géneros, responde a la variedad de la cultura moderna, más múltiple que armónica. Las breves páginas de Alain (*Propos*) o el viejo *Glosario* de D'Ors tienen a la vez valor filosófico y de poema en prosa.

En este miembro de la disyuntiva, o razón de temperamento, es donde puede acontecer el abuso que denunciábamos (II, 11, 17, 19; III, 57). Así, la tirada lírica, que el autor no puede contener en mitad de una obra científica, aparece o no justificada según el talento del escritor.* Sonreíamos, en los días de la juventud, cuando encontramos en cierta exposición sobre la teoría de las neuronas, un grito infortunado: "¡Oh, neuronas de mi cerebro! ¡Vosotras sois la garantía de mi vida, la paz de mi hogar, la felicidad de mis hijos!", etcétera. Pero no hemos sonreído cuando, en los días de la madurez, encontramos un magnífico himno a la piel, de alta calidad descriptiva, en las disertaciones científicas de Woods Hutchinson.**

En cuanto al segundo miembro de la disyuntiva, o propósito de popularización, ni es siempre separable del propósito estético, ni determina necesariamente una obra de sabor literario. Todos conocemos exposiciones de la filosofía, la historia, la filología, la estética, hechas en términos de amena divulgación, en cartas, novelas o paranovelas, diálogos entretenimientos y veladas (I, 11;; II, 15; III, 24; VII, 9-3º). Entre los abuelos del género, fray Antonio de Guevara, Valdés, Cascales, el *Viaje de Anacarsis,* libro éste donde es manifiesto que la vena estética tenía que reventar el molde angustioso del tratado,o no lo hubiera dejado cristalizar fácilmente. ¡Qué más! Aun el uso de la lengua romance en vez de

* *Nous avons quelques morceaux de physique dans le goût du poème épique et de l'ode. On a voulu parler de science comme Voiture parlait à Mlle. Paulet de galanterie.* Voltaire, *Dict. Phil.,* Style, II.

** *Studies in Human and Comparative Pathology,* VII y VIII.

la latina, para escribir de asuntos graves, comenzó por parecer audacia de popularización. A Pedro Malón de Chaide —tan rico de color y encanto— lo censuraban por escribir en castellano, lengua propia para cuentos de "hilanderuelas y mujercitas".*

Pero el propósito de dirigirse al público no especializado es a veces indiferente a la manera literaria, y aun admite algún rigor científico cuando la cultura media ha alcanzado cierto nivel. Ejemplo, cualquier manual de medicina o cirugía de emergencia para uso de los vecinos. Ejemplo todavía más elocuente: una exposición popular de la nueva física. Si hay algo que, a primera vista, desconcierte y rechace al lector medio es esta nueva concepción de la física. Se nos ha dicho y repetido hasta la saciedad que renuciáramos a entenderla; que las flamantes teorías no son inteligibles en el sentido corriente del vocablo, sino sólo demostrables a través de la cerebración artificial de la alta matemática. Y, sin necesidad de acudir a los esfuerzos poéticos de Maeterlinck —no muy satisfactorios para la ciencia, aunque siempre nobles—, he aquí que de pronto, en colaboración con Infeld, Einstein publica una obra sin una sola fórmula algorítmica, obra accesible y diáfana donde vemos que la matemática sólo sirvió como un lenguaje abreviado y rápido, único que permitía llegar a las conclusiones dentro del límite de una vida, y que la nueva física no es más que una descripción del universo poco a poco asimilable para nuestros hábitos mentales.** (VIII, sec. A.)

15. *Motivo pedagógico.* (I, 11; II, 14; III, 24; VII, 9-3º) La obra no literaria propende también a la manera literaria cuando asume un carácter ya más pedagógico que didáctico, con miras directamente escolares. Echa entonces mano de varios recursos, entre los cuales es típico el uso de fórmulas mnemónicas, fácilmente ridículas (II, 11). Busca entonces lo pegadizo del ritmo, lo preciso del metro, la asociación que establece el eco de la rima. La antigua lógica, por ejemplo,

* A. R., "De la lengua vulgar", en *El Cazador*, Madrid, 1921 [*Obras Completas*, III, pp. 144, y en *La experiencia literaria* (Buenos Aires, 1942), "Hermes o de la comunicación humana", § X; en *Obras Compeltas*, XIV, pp. 36-38].

** *The evolution of Physics* ..., Nueva York, 1928.

para recordar las cuatro clases de proposiciones fundamentales, formuló estos versos:

Asserit A, negat E, vero generaliter ambo;
Asserit I, negat O, sed particulariter ambo.

Para retener los modos legítimos del silogismo, la escolástica compuso aquellos hexámetros de palabras hechizas:

Barbara, Calarent, Darii, Ferio, etc.

Pedro de España resumió las reglas del silogismo en aquellos afamados números:

Terminus esto triplex, medius, majorque, minorque...

El maestro Gonzalo Villarreal, en su *Ortographia, Stichologia y Kalendas en verso trocaico castellano* (Salamanca, 1621):

Es sílaba de un entero
sonido la comprehensión,
que se hace de la vocal
junta a consonante o no...

Damián de la Redonda, "maestro de leer, escribir y contar", en su *Ortographia castellana* (Bibl. Nac. de Madrid, Ms. Bb. 195, siglo XVI):

Destas, a e i o u,
que son cinco, son vocales
de importancia y sustanziales.
De dezissiete que quedan
semivocales son unas
y las demás serán mudas...

Y el licenciado Juan Pérez Castial y Artigues, en su *Breve tratado de la Ortografía española* (Valencia, 1727):

Quien a la x destierra
por letra j admitir,
no funda bien su sentir,
pues en desterrarla yerra...

No escrivas quando con c,
porque se escrive con q;
y esto que te digo a tú
desde pequeño lo sé...

Es bien conocido el sonsonete español de los monarcas godos:

Ataúlfo, Sigerico, etc.

No recuerdo si son imputables a Vital Aza estas reglas químicas:

Son insolubles en agua
casi todos los sulfitos,
menos bario, estroncio, calcio,
magnesio y los alcalinos.

En mi tiempo, los estudiantes de derecho se amañaban para poner en verso algunas enumeraciones de las leyes administrativas, que de otra suerte eran una verdadera tortura de la memoria.

Para retener al menos las once primeras cifras de la relación entre la circunferencia y el diámetro, designada por la letra π, se usa en Francia este dodecasílabo heroico:

Que j'aime à faire connaître ce nombre utile aux sages!

Notando separadamente el número de letras de cada palabra, resulta: 3.1415926535...

Todos recuerdan aquellos librejos de higiene y urbanidad con preceptos versificados que fatalmente hacen reír:

La salud es don precioso
que Dios quita al perezoso...

Tener en la alcoba flores
da en la cabeza dolores...

Y Genaro Estrada, en sus *200 notas de bibliografía mexicana,* cita éstos:

En esta buena estación
es muy grande la humedad,
muy fácil la enfermedad,
y muy grande precaución
debe tenerse. ¡Atención
con la persona y posada!
No cubrir ropa mojada,
y el aguardiente, tal vez

bebérselo por los pies;
pero por la boca, nada.

D. Ignacio Vargas, Abogado de la Real Audiencia de México, *Pronósticos para el Estío del bisiesto de 1792.* (Se ha corregido la puntuación que pone Estrada.)

Lavarnos ni vestirnos,
ni cortarnos debemos
las uñas, a presencia
de gente de respeto.

Don Juan María Murguía, *Preceptos didácticos de urbanidad,* Puebla, 1832.

16. *Tipo intencional en el empréstito poético F.* Recuérdese que se trata de un tipo esporádico, pues el correspondiente total E" es inconcebible. Aquí resucita la observación sobre la unidad práctica de *poetema* y *semantema,* los cuales sólo son discernibles: *1º*, por abstracción teórica, *2º* por la intención predominante del autor (II, 3 y 10). Cierta insignificante novela describe un duelo a espada con toda la minuciosidad de una crónica deportiva: guardias, ataques, paradas, respuestas y demás incidentes del asalto, frase a frase. Si la intención fuera semántica, hubiera bastado mencionar el duelo y sus resultados, o describirlo desde el punto de vista humano, emocional; pero el afán de lucir el lenguaje de armas demuestra la intención poética y da su carácter al tema. Así acontece siempre que se hace gala de tecnicismos: tal novela en que se pinta una partida de caza, desenterrando los ya desusados términos del que fue ejercicio de poderosos; la monografía sobre las aguas medicinales en Jules Romains, *Les hommes de bonne volonté,* etc. En algunas locuciones adverbiales aparece con gran nitidez la intención poética: "Demostrar por a más b", "Como dos y dos son cuatro". A veces el recurso a la poética no literaria es una verdadera necesidad expresiva. Eugène Marsan se ve obligado al lenguaje matemático para describir el junco macho: "¿Conocéis —dice— cierta curva algebraica que tiene nombre de danza y se llama la lemniscata? Afecta o puede afectar la forma de un 8 cuyo nodo fuera rectángulo. Cortad por la

cintura este ocho, esta lemniscata. Pues bien: la sección transversal del junco macho es más o menos la hemilemniscata. Más valdría haberlo dibujado; pero no ha sido escaso el gusto de decir, aunque con cierta extravagancia, lo que, siendo tan fácil de entender, al punto que un niño podría trazarlo, parecía imposible de poner en palabras." *

17. *Tipo intencional en el empréstito semántico-total G* (II, 10). (Este y los demás tipos semánticos serán considerados nuevamente, y desde otro punto de vista, en el siguiente capítulo, sección B.)

En el tipo G, la obra literaria aprovecha el interés de un asunto no literario, el cual cubre virtualmente toda su acción, aun cuando los *semantemas* sólo aparezcan en "ondas" (II, 8-G; III, 40-2ª). Pero como la literatura se nutre de todo, entiéndase que aquí tratamos, no de temas extraliterarios en general, sino de cierto orden específico del conocimiento, y presentado también conforme a sus técnicas específicas. En el caso del tema histórico —que remitimos al capítulo III, 40 *ss.*— este tipo puede igualmente presentarse en drama, novela o poema. En otros casos como el tema científico, se presenta más fácilmente en narraciones y novelas que no en dramas, y en dramas mucho más que en obras líricas. Considérese el efecto grotesco y ramplón —sobre todo si no es adrede humorístico— de cierta Oda a la Matemática en que se decía del círculo: "Tú ciñes la garganta de las bellas... Y te envileces ¡ay! en las monedas" (II, 11, 14, 19; III, 57).

En los ejemplos siguientes predominan las afecciones del alma y cuerpo. Era de esperarse, por lo mismo que, entre los "tópicos especiales" que diría Aristóteles, son éstos los más difundidos y accesibles y los de mayor atractivo patético. La emoción del conocimiento puro no es dable a todos.

Drama. La tuberculosis en *La dama de las camelias*, que colinda con el tipo obvio; dramas patológicos en general: *Los espectros* de Ibsen. El matador de toros Ignacio Sánchez Mejías, llorado por García Lorca, acertó con un drama cuyos personajes son todos sujetos freudianos. Las peripecias del

* *Les cannes de M. Bourget...*, París, Le Divan, 1923.

descubrimiento de la vacuna antirrábica por Pasteur han dado asunto al cine.

Novela. La tuberculosis en *La montaña mágica* de Mann; la tuberculosis y la cocaína en *La lutte* de Léon Daudet; cierto trágico cuento de Clarín, cuya acción se reduce al dúo de la tos, entre un enfermo y una enferma recluidos en un sanatorio; alguna novela policial sobre los efectos de la insulina; la novela en forma de "expediente policial", *File on Claudia Cragge* de Q. Patrick, fundada en los tipos de la sangre. En cierto sentido, caen aquí las novelas de "anticipaciones científicas", aunque ya mezcladas de fantasía (III, 54, 55). Es evidente el tema en *El viaje a la luna* de Verne, donde el fracaso es debido a un error matemático, amén de otras circunstancias científicas e imaginarias. Aquí acomodan los cuentos de locos, al modo de Cervantes; el distante éxito juvenil de Martínez Sierra, *Almas ausentes;* el relato del dibujante Romero Calvet sobre los huéspedes del manicomio que se acercaban a ver la imagen de una mujer en los ojos de un enamorado obseso, etcétera.

Reservamos algunos ejemplos líricos o cuasilíricos para más adelante (III, 57).

18. *Tipo intencional en el empréstito semántico-esporádico H.* Este tipo es unas veces intencional y otras indiferente (II, 10). El *semantema* no ha de ser obvio, sino señalado especialmente a la atención del lector. Especie aislada del tipo anterior, puede ya encontrárselo igualmente en drama, novela o lírica, cualquiera sea la naturaleza de los temas extraños presentados en incrustación, ora históricos, científicos, etc. (III, 17). Un problema de química, por ejemplo, siempre podrá ser mencionado en la literatura. En el tipo anterior, la acción quedaba ligada al tema específicamente no literario, lo que producía cierta limitación. Aquí, como sólo se trata de menciones pasajeras, la disponibilidad es infinita.

Drama. Menciones pasajeras a tópicos específicos, extraliterarios, y tocados conforme a técnicas específicas, no son

cómodas de aislar en el drama, pues fácilmente se confunden con el tema obvio o temática general, por lo mismo que su tratamiento es fugitivo y no insistente. Los personajes aluden constantemente a sus actividades habituales, que muchas veces pueden ser órdenes del saber crítico, pero la alusión no da tiempo al tratamiento técnico. En Ibsen hay dos filólogos, pero no llegamos a averiguar gran cosa de su filología, sino sólo de su relación respecto a una mujer. El veneno de Romeo no es la sustancia química, sino el agente de la muerte. El desagüe del valle de México en *El semejante a sí mismo* es un recuerdo de la vida y no una cuestión de ingeniería. La comparación de nuestra existencia con el ajedrez o la baraja, en Lope, es más bien una alegoría. Si la alusión específica se vuelve técnica, tendrá forzosamente que ser una digresión, por lo mismo que no sustenta la marcha de la obra; y para no resultar un cuerpo extraño, tendrá forzosamente que contener en sí misma gran dosis de amenidad o atractivo estético, pues es un paréntesis en la acción. Sirve entonces para enriquecer el ambiente o dar mayor relieve a la "etopeya". Nos figuramos que aquí acomodan aquellas comedias sabias del siracusano Epicarmo, en que se deslizaban juegos gramaticales y breves enseñanzas filosóficas, así como la mímica alfabética del esclavo en el *Teseo* de Eurípides. No es difícil concebir un drama de la revolución mexicana donde el caudillo agrario, en un compás de la acción, explique a su compadre la educación del gallo de pelea, por ejemplo. Pero ¿es esto un conocimiento específico, o un caso de temática general? Sin duda lo segundo. La vitalidad misma que requiere el drama hace huir de los conocimientos demasiado remontados. Difícilmente se atrevería el dramaturgo a presentarnos dos matemáticos discutiendo a fondo sobre el planteo de una ecuación.

Novela. En Proust, el oficial Saint-Loup, de guarnición en Doncières, charla sobre el arte de la guerra con evidente propósito de contarnos algo de lo que sabe. En *Les hommes de bonne volonté* de Jules Romains, el movimiento cardiaco (II, 13). Tanto en uno como en otro caso, y en el segundo más todavía porque es un conjunto de novelas, el carácter

panorámico facilita la incrustación de los datos. Lo propio en Aldous Huxley, *Contrapunto,* donde el químico explica el peligro futuro, aunque remotísimo, para la vida en el planeta: la paulatina desaparición del fósforo; o donde el personaje escritor muestra sus apuntes sobre ciertas singularidades de los peces. En el *Wilhelm Meister,* se describe como novedad la industria de los maniquíes anatómicos, noticia que podría pasar directamente a la historia de las industrias médicas.

Sobre la lírica se nos ofrece un ejemplo que merece tratamiento aparte:

19. *El cementerio y la flecha.* En *Le Cimetière Marin,* Paul Valéry exclama:

> Zénon! Cruel Zénon! Zénon d'Elée!
> M'as tu percé de cette flèche ailée,
> Qui vibre, vole et qui ne vole pas?

Esta "flecha alada, que vibra y vuela pero nunca vuela" —según traducción de Jorge Guillén— es una de las aporias que proponía Zenón Eléata para demostrar la inanidad del movimiento, junto a otras entre las cuales no es menos célebre la de Aquiles y la Tortuga. Si tienta al filósofo y al matemático en cuanto interroga las nociones de movimiento, espacio y tiempo, también seduce a la mente literaria por su elegancia de parábola, concentrada en la flecha como un símbolo visible.* Valéry recuerda la aporia

* También ha tentado a nuestros traductores. Conozco las siguientes versiones de este poema: el cubano Mariano Brull y el español Jorge Guillén, casi al mismo tiempo, en 1930, y este último en dos versiones (Cf. *Monterrey,* Correo Literario de A. R., Río de Janeiro, octubre de 1931, sobre la correspondencia cambiada entre ambos poetas); el argentino Néstor Ibarra y el mexicano Rafael Lozano, en 1931; el uruguayo Emilio Oribe, en 1932; el chileno Oscar Vera Lamperein, en 1933; el mexicano Alfonso Gutiérrez Hermosillo, trad. publicada en 1937; el venezolano R. Olivares Figueroa, en 1940. Unos prefieren decir "aporía". Felipe Picatoste, autor de un *Vocabulario matemático,* trae "aporeo" (*El tecnicismo matemático en el Diccionario de la Academia Española,* Madrid, 1873) [Cf. *Obras Completas,* XIII p. 43]. Una exposición popular de esta aporia, en G. Boucheny, *Curiosités et récréations mathématiques,* 1939. Bergson resuelve la aporia distinguiendo los conceptos de movimiento y trayectoria. Una solución matemática en B. Russell, *Problems of Philosophy.* Jorge Luis Borges, preocupado con la aporia según creo desde 1927, antes de que se le ofreciera comentar la trad. de Ibarra, ha propuesto después una solución fundada en la subjetividad del tiempo y del espacio.

al sentir que su propia vida está implicada en la muerte, su existir en el no existir. La flecha de Zenón corrobora el giro del poema, "compensando con una tonalidad metafísica la sensualidad *demasiado humana* de las estrofas precedentes". "El gusano roedor del cambio, que sólo cesa con la muerte" (y que se enlaza con el gusano que hila en las cuencas del cráneo), lo conduce, transportado de la imagen visual a la filosofía matemática, hasta la duda perfecta de Zenón: ¿Y si el cambio mismo fuera ilusorio? El poeta reacciona entonces y reclama su derecho a la vida, es decir, a la mutación, plantándose de pie en "la era sucesiva":

Le son m'enfante et la flèche me tue.

La equívoca flecha que vuela sin volar deshace mi noción de existencia, pero el silbido de la flecha —el sonido pertenece a la era sucesiva— me devuelve a la realidad de estar vivo, injerto también en lo mudable.*

Se comprende la importancia de la aporia en el poema como un enriquecimiento y, mucho más que un adorno, una parte del proceso poético. Con todo, se comprende también que la flecha viene a ilustrar al poema, y no al revés el poema a la flecha. El dato no literario es episódico. Si, al contrario, el poema no tuviera más fin que comentar la aporia, el efecto en vez de ser grave podría resultar humorístico, como en las odas al triángulo, al círculo (II, 11, 14, 17; III, 57), o de mero acertijo e ingeniosidad más que de valor literario puro.

El acierto poético, en casos como éste, es cuestión de gusto y no de doctrina. El P. Butrón, poetastro jesuita del siglo XVIII, en su *Harmónica vida de Santa Teresa de Jesús*, no acierta a dar belleza a esta incrustación de un tema físico —de relatividad clásica o pre-einsteiniana—, con que se trata de mostrar los contrapuestos sentimientos de la Santa cuando abandonaba su hogar:

¿No habéis visto tal vez un navegante
correr de proa a popa velozmente,

* R. Fernandat, *Méditation sur M. Valéry et "Le Cimetière Marin"*, Saint-Étienne, 1925; G. Cohen, "Essai d'explication du *Cimetière Marin*", en *La Nouvelle Revue Française*, 1º de marzo de 1933.

y el viento, a su carrera repugnante,
apartarle del puerto que ve enfrente?
Dos movimientos logra en un instante,
uno hacia el puerto y otro hacia el tridente,
que, en el impulso con que va corriendo,
acercándose va, y retrocediendo? *

Escolio sobre la flecha en el cementerio. El ejemplo de Valéry sirve de paso para establecer un principio del testimonio histórico: no decir más de lo que se ve. Si un erudito del siglo XXX, ojeando a Valéry, encuentra esa flecha caída en el cementerio marino, sólo tiene derecho a declarar que allí la encontró; pero no a inferir de esto que en el siglo XX aún no se había resuelto la aporia, en vista de que se refiere a ella como a un enigma, y en términos de sobresalto, un ilustre poeta del siglo XX, el cual, para colmo, consta que era también un experto matemático. Quien se entregare a estas inferencias arbitrarias sobre el testimonio de un dato científico aprovechado por la poesía, caería en el absurdo de los eruditos modernos que atribuyen a Lope de Vega firmes creencias astrológicas, sólo por algunas alusiones empleadas *propter elegantiam sermonis* —alusiones que, por lo demás, abundan en la comedia española y eran un estilo metafórico que a nadie alarmaba—, o porque Lope y su cuñado Rosicler se divertían en levantar horóscopos como todavía se hace y como se echan las cartas: por juego de sociedad y vaga cosquilla supersticiosa.**

20. *Singularidad del tipo H.* Otro ejemplo nos permitirá señalar cierto singular efecto que puede resultar de esta alusión a un tema no literario dentro de la obra literaria.

* *Ap.* Prefacio de Gerardo Diego a la *Antología poética en honor de Góngora,* Madrid, *Revista de Occidente,* 1927, p. 62.

** Sobre la metáfora astrológica en la comedia española: A. R., "Un tema de *La vida es sueño:* El hombre y la naturaleza en el monólogo de Segismundo", en *Revista de Filología Española,* Madrid, 1917, final del segundo artículo [Cf. *Capítulos de literatura española,* 2ª serie; *Obras Completas,* VI, pp. 237-238]. Juegos de sociedad: además del tipo supersticioso arriba considerado, los hay de tipo científico en el sentido de la *Physique Amusante,* de Tom Tit, o las diversiones matemáticas, de naipes, etc. Ha salido un juego fundado en la económica y las finanzas: "El estanciero". Y se ha creado ya un tipo peligroso, fundado en el psicoanálisis: Prince Leopold Loewenstein y William Gerhardi, *Meet yourself as you really are,* Londres, 1936.

En la primera parte de su novela, Proust nos hace saber que Swann, aficionado a las artes, se ocupaba en cierta monografía sobre Vermeer de Delft. Los Goncourt no hubieran desperdiciado la ocasión de incorporar dentro de la novela todo el ensayo pictórico. Proust se limita a aludir al tema suavemente, de lejos en lejos. Eso basta para que el entendido lo absorba como un elemento más del carácter de Swann, como una ilustración más de su psicología.* La gota cae en una página y las perfuma todas. El tema esporádico, aunque no sea recurrente, puede por su sola viveza dar cierta iluminación a toda la obra. Y por supuesto que esto es más frecuente y más fácil de obtener con los temas obvios: el gusto por los animales o por los viajes, etc. La preocupación de objetividad en Flaubert se reduce a no decirnos él por su cuenta, en declaración de autor, que el personaje era de tal modo y tenía tales inclinaciones, sino que la acción misma de la obra nos lo vaya dictando. También el humorismo de Teofrasto resulta sólo de la descripción de sus *Caracteres,* y no de los comentarios del autor sobre sus propias descripciones morales. Y Aristóteles consideraba que el tipo más débil de la *anagnórisis* o reconocimiento súbito entre dos héroes trágicos era aquel en que, como bajo orden expresa del autor, uno de los héroes declara su identidad, en vez de que ella aparezca acarreada involuntariamente por la situación.

21. *Caso intencional "a que se refieren" los préstamos semánticos C' y D'* (II, 10). Éstos no son tipos literarios. En sí mismos son intencionales por necesidad, pues ningún autor de obra no literaria puede ocuparse constante o esporádicamente de un tema literario sin darse cuenta (salvo el burro que tocó la flauta). Pero esta intencionalidad no es la que interesa a nuestra investigación desde el punto de vista de la literatura. Sea el estudio técnico dedicado a los criminales de Zola, o un estudio criminológico en que se aluda a los personajes de Zola. Tales estudios no nos importan por sí:

* A. R., "Vermeer y la novela de Proust", en *Monterrey,* Buenos Aires, julio de 1937, después recogido en el libro *Grata compañía,* 1948 [y hoy en las *Obras Completas,* XII, pp. 60-65].

no son literatura. Lo que en ellos nos importa son las obras de Zola en cuestión, los temas literarios "a que se refieren" tales tipos C' y D'. ¿Cuáles pueden ser estos temas?

1º Todos los posibles temas de literatura en pureza y los temas obvios (o no ancilares).

2º Todos los posibles temas de servicio de la literatura a la no-literatura y de la no-literatura a la literatura. En suma, todo el cuadro ancilar, sin excluir los propios tipos C' y D', que a su vez pueden pasar a ser temas de otro estudio no literario: monografía crítica sobre los ensayos criminológicos escritos en vista de los personajes de Zola, etcétera.

Esto equivale a decir que las varias disciplinas no literarias pueden hacer materia de su estudio los múltiples aspectos poéticos o semánticos de toda literatura, y aun los múltiples aspectos literarios (poéticos o semánticos) de la no-literatura. Así lo permite la misma universalidad de la función literaria, puesto que toda realidad que llega a nuestra mente puede ser mencionada por la literatura (III, 32). Aun el desdeñado tipo obvio adquiere valor singular para la ciencia de la literatura: por ejemplo, cuando el crítico advierte que, en doce novelas de un autor, hay pacientes que consultan médicos, e interroga el sentido que esto puede tener para el conocimiento del autor o de su obra. Así se han notado ciertos motivos recurrentes en Eça de Queiroz: las comidas, los sueños, etc. Verdad es que la reiteración de un tema obvio puede ya anunciar "cierta malicia", el propósito de hacerlo sentir (II, 5). Puede anunciarla, pero no necesariamente: y, cuando no lo hace así, el caso se vuelve indiferente, o aun violento, como luego veremos (II, 23).

La intencionalidad de que aquí tratamos no está, pues, en los tipos C' y D', sino en la materia de "algunos" temas a que C' y D' pueden aplicarse. A veces, la literatura, en pureza o ancilar, parece ofrecerse conscientemente a la investigación extraliteraria, parece convidarla. Otras veces, parece ser indiferente; y otras, reacia. Esto nos conduce a los siguientes grados del análisis.

22. *Indiferencia en algunos casos del tipo H* (II, 10 y 18). No siempre es fácil, en la práctica, establecer la in-

tencionalidad o la indiferencia. Haría falta, en ocasiones, la "declaración de parte", como dice el Derecho. Las más veces, la obra literaria es indiferente a la utilidad extraliteraria que de ella resulta. Todos los elementos de realidad o de orden intelectual que ella contenga pueden ser aprovechados fuera de la literatura, así se trate de la misma urdimbre psicológica del autor manifestada en la obra. Proust no escribió para que más tarde el Dr. Charles Blondel extrajera de sus libros un ensayo sobre psicografía; o para que Ortega y Gasset denunciara las percepciones proustianas del tiempo y del espacio; ni para que Louis Abatangel (por desgracia imitando con poca suerte el inacabable fraseo del novelista) hiciera consideraciones sobre el valor de la música en aquella su "reconstrucción del tiempo perdido"; ni tampoco para que René Huyghe, después de nosotros, estudiara en aquella novela las sugestiones de la pintura.

Pero en el ejemplo anterior, escogido entre muchos otros posibles, el autor no opone objeción a que su obra sea analizada desde todos los puntos de vista ajenos que puedan imaginarse. Lo peor que puede acontecer es que experimente la inevitable desazón que Valéry confiesa ante las explicaciones *ex cathedra* de Gustave Cohen sobre *El cementerio marino*. ¡Y eso que aquí se trataba de una exégesis más bien literaria! Tal desazón se reduce a la natural sorpresa que causa el ver analizado como hecho estático y final lo que para el poeta ha sido un un proceso en crecimiento y cambio continuos. Mas si la exégesis es de carácter no literario, ese leve sentimiento de escándalo sube de punto. "¿De modo —dice la gallina— que he criado un pato? ¿De suerte —se pregunta el olmo— que he dado peras?" Y aun en este sentimiento de escándalo pudiera haber cierto atractivo. El mismo Valéry ha dicho alguna vez que la boga del psicoanálisis onírico o aplicado a la pesadilla se funda en la curiosidad malsana de sentir que se ha dado a luz un monstruo. En cambio, hay ocasiones en que, hablando figuradamente, la obra se resiste a este servicio.

23. *Tipos violentos o de resistencia* (II, 10, 21). Y llegamos, en fin, a los casos en que la función literaria parece

cerrarse ante las indiscreciones de la no-literatura. Así, cuando la investigación persigue el descubrimiento de una tara psíquica del autor. Sacher-Masoch, a pesar de sus aberraciones, nunca se consuela de que el profesor Krafft-Ebing haya bautizado con el nombre de masoquismo esa perversión erótica que se complace en la propia tortura (opuesta al sadismo, por Sade, o complacencia erótica en la tortura ajena), y nunca quiso confesarse anormal. Cuando Vinci tuvo la funesta idea de contar aquel extraño "recuerdo de la cuna" (o dígase "coagulación fantasmal *a posteriori*"), en que un buitre le abría la boca y le pegaba tres veces con la cola en los labios, lo que menos hubiera deseado es que, andando los siglos, viniera Freud a sostener que en ese dato se esconden varios "complejos", de inversión, de Edipo, de *fellatio*. Sólo falta que al autor de *Les Copains* y *Le bourg régéneré* le descubran un día el complejo de "ondinismo", por los relatos mingitorios que en ambas historias aparecen.*

Por supuesto que hay ejemplos de cinismo y exhibición, aunque excepcionales. No podemos conjeturar si, en el desorden del alma romántica, la sombra de Musset agradecerá o no aquella averiguación de Maurras donde, con ayuda de cierta curiosa circunstancia establecida por el Dr. Cabanès, trata de demostrarse que el poeta, durante sus accesos de fiebre, llegó a ver lo que sucedía entre George Sand y el guapo médico italiano (*Les amants de Venise*).

Por supuesto, también, que el servicio extraliterario puede ser indeseable al autor por algún pudor de otra especie. Así cuando la confrontación entre varios lugares de su obra demuestra que el autor miente en todo o en parte: Chateaubriand en América. Y hay otros ejemplos que, más que de embuste, son de confesión involuntaria. Esta resistencia casi siempre es tácita, pero bien puede ser expresa: "No quiero que se vea en mi obra una manifestación de odio", etcétera. (III, 39.)

* A. R., "La vida y la obra", en *Revista de Literatura Mexicana*, México, julio-septiembre, 1940, donde se tocan este y otros casos bajo otro aspecto. [Este ensayo fue recogido después en *Tres puntos de exegética literaria*, Jornadas de El Colegio de México, Nº 38, 1945, p. 28; en *Obras Completas*, XIV, pp. 257-258, y en el presente volumen, p. 114.]

24. *Superabundancia del servicio.* La literatura, al igual de todo testimonio humano —y ningún almacén de hechos más abundante—, contiene noticias sobre los conocimientos, las nociones, los datos históricos de cada época, así como contiene los indicios más preciosos sobre nuestras "moradas interiores", puesto que representa la manifestación más cabal de los fenómenos de conciencia profunda. Tales testimonios, utilizables por las más diversas disciplinas, significan un constante servicio extraliterario. El más ligero examen de las literaturas nos muestra la riqueza de semejante aportación. En la *Ilíada* pueden encontrarse toda una concepción de la historia, y la significación económica de Troya como emporio entre el Oriente y el Occidente. En la *Odisea,* un esbozo de geografía marítima (la exploración de los pasos y escalas del Mediterráneo) y el ideal de la dama en la civilización occidental. En Hesíodo, la relación entre la meteorología y la agricultura. En el ciclo trágico de la *Orestíada,* rastros de la pugna entre el matriarcado y el patriarcado. En la comedia de Aristófanes, la política de los partidos atenienses. En Virgilio, algo de la historia natural y artes de la siembra y la cría. Costumbres romanas, en Horacio. En Prudencio —rasgo ético de una edad—, el furor hematólatra producido por el martirio de los cristianos. En las leyendas medievales, los fermentos de un nuevo ideario en gestación. En Dante, la cosmografía de su tiempo. La idea nacional, en el *Cid,* además de noticias sobre las antiguas instituciones. Programas pedagógicos, en Rabelais. En Ruiz de Alarcón, conceptos jurídicos. La teoría del honor, en Lope y en Calderón de la Barca. Tal atisbo desconcertante sobre costumbres de la vida colonial —objeto de un cambio de cartas entre Enrique José Varona y Pedro Henríquez Ureña—, en Sor Juana. En la literatura del siglo XVIII, la invasión de las preocupaciones científicas y sociales. Tal estado de la geografía, la economía o la matemática, en los cuentos de Voltaire. En la novela de Valera, la moral de cierta sociedad española, mejor destacada aún por el suave contraste irónico. La criminología, en Zola o en Dostoievski. La química, en Aldous Huxley. Nuestro *Periquillo Sarniento,* que representa el transporte a América de la picaresca española,

es también, como dice Luis G. Urbina, el mejor proceso levantado contra el régimen colonial en los albores de nuestra independencia.

La literatura puede ser citada como testigo ante el tribunal de la historia o del derecho, como testimonio del filósofo, como cuerpo de experimentación del sabio. Cuando parecen haberse agotado sus documentos más externos, todavía puede dar indicios sobre la conciencia profunda, sobre el estado mental de un hombre, sus asociaciones metafóricas, sus "constelaciones" y "complejos". El psicoanalista la interroga con confianza, como interroga los tumbos de ese barco ebrio que es el sueño, o la escritura mediumnímica o sonambúlica. A este respecto, el suprarrealismo, tan entregado a los automatismos verbales, presenta una singular docilidad; al grado que parece aspirar, más que a la fama estética, al premio del laboratorio.

25. *Ocasión al desvío crítico.* Tales son los usos ancilares de la literatura. Aunque ellos sazonan el placer literario, también puede acontecer que lo desvíen. Cuando aquel sabio comprobó su indiferencia ante la lectura de Homero, porque no encontraba en ella argumentos para la teoría de la evolución, se confesó con melancolía que su naturaleza no debía de ser muy generosa. (El *Ramayana,* donde aún combaten los monos con los hombres, acaso lo hubiera contentado.) La crítica debe defenderse de semejantes peligros. Ya advierte Aristóteles que la verdad poética no debe confundirse con la verdad científica o la moral, y que en poesía es preferible un imposible que convenza a una posibilidad que no convence (VI, 2; VIII, 37).

SEGUNDA PARTE

III. PRIMER TRÍADA TEÓRICA: HISTORIA, CIENCIA DE LO REAL Y LITERATURA

A

1. *Segunda etapa del deslinde.* Hemos vencido la primera etapa o decantación previa. Ella nos condujo a percibir más nítidamente la literatura en pureza, y las diversas modalidades de la agencia literaria. Ordenamos tal agencia en dos grupos: el poético y el semántico. Sin abandonar ahora estas dos nociones, tomaremos además en cuenta el movimiento del espíritu hacia sus objetos, sean entes empíricos y reales o meros entes ideales (II, 2). Nos aplicamos ahora a los rumbos de la mente y a las cosas de que se ocupan las diversas disciplinas teóricas: movimientos e intenciones del pensar, especies o nociones a que se dirigen, hechos de realidad y de idealidad que recogen.

2. *Las tres antiguas posturas.* En la filosofía de Aristóteles, los modos de aprehensión de la mente sobre sus datos pueden corresponder a la práctica, a la intelectiva o contemplativa y a la poética. La práctica, en el antiguo sentido, que por lo demás se acerca mucho al uso actual de la palabra, no nos incumbre. La poética, no sólo abarcaba todos los procesos ejecutivos o artísticos de las disciplinas espirtuales, como hasta aquí venimos haciéndolo en este libro, sino que, además, confundía en su dominio las artes que hoy llamamos prácticas y fabriles con las bellas artes; y en este dominio, ascendía, por jerarquía moral, desde el carpintero hasta el poeta, pasando por el médico y el pintor (I, 7 y 9-c). De suerte que englobaba aspectos que hoy consideramos prácticos. Hoy, en efecto, preferimos poner a un lado la práctica, en que comprendemos buena parte de la antigua poética, y a otro lado la teórica, entendida como base común de la postura intelectiva y la artística. Nos conviene, pues, olvidar las tres posturas aristo-

télicas; y de las dos nociones modernas —práctica y teórica—, nos reducimos a la teórica.

3. *Las posturas teóricas.* Contemplemos el enfrentarse de la mente con la realidad. De modo sumario, y a reserva de irlo explicando a pasos, podemos decir que cuando la mente se planta ante sus datos investigando la esencia absoluta, tenemos la teología; cuando investiga el ser, tenemos la filosofía; cuando investiga el suceder, la historia y la ciencia; cuando expresa sus propias creaciones, la literatura. De este cuadro descartamos de plano la filosofía, descartamos provisionalmente la teología y la matemática, y conservamos como primer tríada teórica: la historia, la ciencia de lo real, la literatura.

Se imponen algunos esclarecimientos:

a) "Historia" se llama: *1º* al suceder general; *2º* al suceder humano en particular; *3º* a la "historiografía" o conjunto de obras en que se lo relata. El primer sentido es bien claro. Para distinguir el segundo y el tercero disponemos, respectivamente, de los términos "historia" e "historiografía", pero cuando no nos parezca indispensable a la comprensión, seguiremos empleando en un u otro sentido el término general "historia", como lo hace el uso corriente.

b) "Ciencia" se llama: *1º* a todo saber o conocimiento, sentido lato que descartamos; *2º* a un "conjunto de conocimientos e investigaciones que poseen un grado suficiente de unidad, de generalidad, y que pueden permitir a quienes los emplean el llegar a conclusiones concordantes, que no resultan de convenciones arbitrarias, ni de gustos o intereses individuales, sino de relaciones objetivas que se descubren gradualmente y que se confirman por métodos definidos de verificación" (Lalande). No necesitamos entrar en la clasificación de las ciencias. De modo general, se ponen aparte la matemática y la teología como ciencias de seres irreales o ideales —en suma, de entes *sui generis*— y se ponen a otra parte las ciencias de lo real. Dentro de estos dos grandes

grupos, se introducen separaciones interiores según la perspectiva adoptada, de modo que los resultados no siempre coinciden y una misma ciencia cambia de sitio, así como puede acomodar en dos órdenes superpuestos. Rickert, por ejemplo, que distingue las ciencias naturales de las culturales, sitúa la psicología entre las primeras, mientras otros se conforman con situarla entre las ciencias del espíritu. Ahora bien: la historia suele incluirse entre las ciencias de lo real, y puede parecer violento que la consideremos aquí como miembro aparte. Es una mera cuestión de palabras que no merece embarazarnos. Unos simplemente llamaron "ciencia" a la "historia" en un sentido lato, como pudieron haberla llamado "disciplina" o "conjunto coherente de conocimientos", para de algún modo darle cabida en el cuadro de clasificación. Otros la han llamado "ciencia" con una intención más ambiciosa, pretendiendo ver en ella un sistema de generalizaciones garantizadas para descubrir el pasado y prever el porvenir, y éstos, ciertamente, han exagerado y han desvirtuado el concepto de la historia, incomprensible sin el fermento de libertad y sin la modalidad distintiva y exclusiva del suceder histórico (*ver* capítulo V); o, en el mejor caso, han confundido la historia con la antropología o con la sociología. Otros, al llamar "ciencia" a la "historia", han querido solamente purgarla de procedimientos caprichosos e insistir en la necesidad de manejarla con técnicas de objetividad científica, hasta donde ello es posible; afán perfectamente legítimo que no afecta al concepto mismo de lo histórico, sino que se refiere a la lógica de los testimonios en todos los asuntos humanos. La historia, en efecto, trata de un suceder real, social, susceptible de conocimiento metódico. Pero todos reconocen en ella una modalidad característica que claramente la distingue de las demás ciencias de lo real, ya físicas o naturales, ya sociales. Lo más que se puede conceder es que la historia es una ciencia de lo real "dotada de cierta singularidad". Y como nuestro objeto es precisamente trazar la frontera que esta singularidad determina, de una vez contraponemos la historia a las demás ciencias de lo real, sin necesidad de entrar en mayores averiguaciones.

c) En cuanto a la "literatura", el esclarecer su concepto es el objeto de la presente obra.

4. *Descarte de la filosofía.* ¿Por qué descartamos de plano la filosofía? Porque aunque ésta, como disciplina específica, es perfectamente discernible, como movimiento mental es el instrumento mismo del deslinde entre lo histórico, lo científico y lo literario: la vara de medir no se mide a sí propia. La filosofía no puede deslindarse, porque ella misma es aquí la operación del deslinde.

Esta declaración no es tan evidente como parece. El demostrarla nos llevaría muy lejos. Pero el precisar el sentido que damos a las palabras nos ahorrará discusiones. Cuando se trata de filosofía como epistemología, lógica, teoría de las ciencias, psicología, axiología en general, o en particular ética y estética, el pensar filosófico se confunde con el pensar científico y cede al mismo deslinde de la ciencia. Cuando se trata de filosofía como ontología o metafísica, el supuesto de estas disciplinas —investigación y representación del mundo en abstracto— abarca todos los caminos mentales. "La metafísica —decía Bosanquet— casi no es más que la interpretación teórica." Soslayamos, pues, el problema de la reabsorción de la filosofía en la historia, planteado singularmente por las escuelas italianas contemporáneas —Benedetto Croce, Giovanni Gentile—, sin que esto sea negar historicidad al pensamiento filosófico. La historia, como dice Vico, es el reino de lo humano. La filosofía es un hecho humano y se desenvuelve en la historia. Bien está; pero no por eso vamos a confundir los movimientos mentales con sus productos, con las obras, los sistemas, los libros que ellos han engendrado; no por eso vamos a confundir el pensar filosófico con la historia de las filosofías, ni en cuanto a la *non definitività* de la filosofía según Croce, ni en cuanto a la unidad del *pensiero pensante*, según Gentile. También la historiografía, la ciencia y la literatura, entendidas como productos, tienen su historia, y no por eso las reabsorbemos en la historiografía como órdenes del pensar. En cambio, estudiadas como órdenes del pensar, historia, ciencia y literatura sí se reducen cierta-

mente a filosofía de la historia, filosofía de la ciencia y filosofía de la literatura. Y aquí intentamos precisamente la comparación de estos tres órdenes para llegar a un deslinde filosófico. El criterio del deslinde no podría figurar entre los miembros de la comparación. Para saber cuánto pesan un saco de arroz, uno de maíz y otro de trigo, ponemos en un platillo las pesas, y en el otro, sucesivamente, los tres sacos, pero no pesamos las pesas con las pesas. Si no me engaño, esto sería hacer filosofía de la filosofía, o verificar los patrones; que no es nuestro negocio. Historia, ciencia y literatura, hablan sus diferentes lenguas: la filosofía, en la operación que emprendemos, trata de entenderlas sin introducir otra lengua.

5. *Descarte de la teología.* ¿Por qué descartamos provisionalmente la teología? Desde luego, porque su naturaleza nos obliga a estudiarla en capítulo separado. Pero conviene, desde ahora, una dilucidación previa. La religión se manifiesta en dos fases: teórica y práctica, Éstas se resuelven en dos órdenes: el subjetivo y el objetivo. El primero no busca fines útiles, es amor y conocimiento. El segundo sí busca fines útiles, transitoriamente para este mundo y definitivamente para el otro, y se encarga de mantener la liga contractual entre Dios y el hombre. El orden objetivo —sistema de cultos, instituciones eclesiásticas— queda reabsorbido en el dato antropológico o en el histórico y no exige consideración aparte. El orden subjetivo tiene dos notas: la emocional y la intelectual. La emocional —intuición de lo sobrenatural, sentimiento de dependencia, adoración— queda reabsorbida en los datos de la antropología y de la psicología y no exige consideración aparte. La nota intelectual es la teología o conocimiento de Dios, o es un pensar filosófico referido a Dios como causa de las causas. Cuando es así un pensar filosófico, se reduce por mucho a una filosofía profunda y pasa al criterio del deslinde, ajeno a los términos del deslinde. Cuando es teología o teoría del conocimiento divino, podrá, en extremo rigor laico, ser entendida como ciencia e historia, pero historia y ciencia *sui generis*: por eso irá en capítulo aparte (VIII-B).

6. *Descarte de la matemática.* ¿Por qué descartamos provisionalmente la matemática? Desde luego, porque su naturaleza nos obliga a estudiarla en capítulo separado. Pero conviene desde ahora una dilucidación previa. Estamos habituados a pensar en la matemática como un arte práctica mucho más que como una ciencia; como un sistema de fórmulas ya definitivamente conquistadas, mucho más que como un descubrimiento de esas fórmulas. La enorme abstracción de tales fórmulas permite el aplicarlas casi universalmente. Y esto, a su vez, hace que las empleemos con tanta frecuencia en los diarios usos de la vida, que las tomamos ya como si fueran instrumentos naturales, de antemano preparados para nuestro provecho. Olvidamos el proceso de creación teórica que condujo a la confección de estos instrumentos; olvidamos que la matemática es una investigación mental, una invención de entes y relaciones. Esto, en cambio, se advierte claramente en la historia de la matemática. Meditemos un instante en todo el trabajo de representaciones espirituales que precedió a la concepción de la unidad, de la pluralidad, de la numeración; del número como cosa distinta del objeto que se enumera; de las relaciones fijas entre los números, independientemente de los objetos. Los griegos conservaron a la geometría su nombre de cálculo práctico para medir la tierra. Ya los egipcios triangulaban los terrenos que el Nilo inundaba periódicamente, para restablecer las particiones.* Pero sólo los griegos llegaron a percibir nítidamente que el triángulo era un ente aparte del suelo en que se lo trazaba. Y aunque ya los egipcios construían triángulos cuyos lados medían respectivamente tres, cuatro y cinco unidades, sólo los griegos alcanzaron el teorema del rectángulo, la ley que relaciona los catetos y la hipotenusa.** Pues meditemos ahora la invención que significa el vaciar las relaciones de contenido cuantitativo, la sustitución algebraica de números por letras; la aplicación de este nuevo simbolismo a la geometría analítica; los supuestos apriorísticos de relaciones dinámicas en crecimiento o evanescencia incesantes, y la integración de estos grados; los números ima-

* Lo recuerda Lope de Vega en *La Arcadia*, soneto sobre la geometría.
** Acaso también los hindús, desde el siglo VIII a. C.

ginarios; las curvas patológicas, etc. Cada concepción matemática, que hoy recibimos graciosamente, es una riqueza acumulada de intenciones mentales. Ni siquiera se trata aquí de meras abstracciones sobre los objetos empíricos. Abstracción es también "la flor", "la ausente de todo ramillete", como decía Mallarmé. Pero —se objetará— el ente matemático es una abstracción de otro orden, es una abstracción cuantitativa. Pase, aunque aún queda mucho por adelgazar en estos hilos; pero, desde luego, cuando se ha dicho "abstracción cuantitativa" no se ha descrito cuanto es la matemática. El ente matemático, comparado con el ente real de las ciencias, es un ente irreal o ideal. Se trata aquí de creaciones imaginativas, imaginativas como las de la poesía, aunque también muy diferentes; pues, como Aristóteles observa, sólo se distingue entre lo que se parece. Se trata, pues, de una ciencia *sui generis*: por eso irá en capítulo aparte (VIII-A).

7. *Los tres términos del deslinde.* Nos reducimos de momento al orden histórico, al científico (real) y al literario. Utilizaré el esquema de Toynbee.* Mezclaré sus ejemplos con los míos, con las mías sus explicaciones; lo completaré en algunos aspectos. Ya lo sigo, ya me alejo de él gradualmente, ya lo rechazo y aun lo abandono. Su fin no coincide con el mío. Él estudia relaciones generales sin calificarlas; yo estudio servicios o funciones ancilares, movimientos e intenciones del pensamiento teórico, contaminaciones de fronteras y deslindes de esencias. Él va a dilucidar la historia; aquí se intenta dilucidar la literatura. Allá, sin advertirlo, se pasa del pensar al producto del pensar y se llega, finalmente, a una torsión cuantitativa de las cualidades. Aquí se procurará evitarlo.

Sea, pues, nuestro esquema inicial:

I. El orden histórico registrará los hechos: descubrimiento, narración, explicación, etapa última que lo aproxima a la ciencia (III, 9 a 17).

II. El orden científico, por comparación y abstracción en los hechos, formula leyes generales (III, 18 a 30).

* Arnold J. Toynbee, *A Study of History*, I, 441-464.

III. El orden literario usa de la invención artística o ficción, en el sentido que luego se explicará (III, 32 a 57).

El esquema anterior es todavía demasiado sumario. Debe tomárselo como mera exploración de tanteo.

8. *Aclaraciones*. Ante todo, aquí nos referimos a órdenes mentales, y no a sus sucesivas estratificaciones históricas. De suerte que no tomaremos en cuenta las inconscientes analogías que se advierten entre los productos mentales, en ritmos históricos bien perceptibles y fácilmente explicables por los respectivos ambientes de cultura. Los impulsos, teóricamente diferenciados en estructuras distintas, son anteriores a las fases genéricas que adoptan, y se mantienen sobre la trascendencia de éstas con imperio inmanente. Max Scheler recuerda estos ejemplos seductores de analogías de estilo: Dante-Santo Tomás; Descartes-Racine y Molière; Goethe-Spinoza; Schiller-Kant; Wagner-Schopenhauer; Hebbel-Hegel; la tragedia y la física matemática francesa de los siglos XVII y XVIII; Shakespeare y Milton y la física inglesa; la arquitectura gótica y la escolástica; Leibniz y el arte barroco; Mach Avenarius y la pintura impresionista; el arte expresionista y la moderna filosofía de la vida.* Poco costaría añadir analogías entre el "mester de clerecía" y la arquitectura religiosa coetánea,** el romanticismo literario y la historia romántica, el industrialismo y la historia materialista, etc. Estas obvias analogías no deben perturbar la comprensión de las autonomías estructurales. Tampoco debe perturbarla el imperfecto desprendimiento en los orígenes de los distintos ejercicios mentales (III, 16, 38, 41, 43, 46, 51).

Además de esta observación general, conviene hacer algunas sobre cada orden de la tríada.

a) En cuanto a la historia: No nos concierne aquí la discusión de las tres etapas teóricas: *1º* la narrativa o descriptiva; *2º* la pragmática o didáctica, y *3º* la "evolucionaria" o

* Max Scheler, *Sociología del saber*, II-B: "Ciencia, técnica y economía".

** A. R., "Los estímulos literarios", § 4 (tipo visual), en *Filosofía y Letras*, tomo IV, Nº 8, México, octubre-diciembre de 1942 [Cf. *Tres puntos de exegética literaria*, Jornadas de El Colegio de México, Nº 38, 1945, p. 50; en *Obras Completas*, XIV, p. 278, donde se remite a *Los siete sobre Deva*, México, Tezontle, 1942, pp. 12-13].

genética, a que E. Bernheim reserva el nombre de ciencia.* Por sobre las concepciones que cada época o autor tengan de la historia, nos atenemos aquí al mínimo estable de la noción.

b) En cuanto a la ciencia: No nos concierne aquí la discusión sobre el valor de las leyes naturales, que tiene antecedentes ilustres, no siempre recordados, en Augustin Cournot, *Considérations sur la marche des idées et des événements dans les temps modernes*, y luego se explaya en Émile Boutroux, *De la contingence des lois de la nature.* No es lo mismo "ley de la naturaleza" que "ley científica". La primera es una inflexibilidad presupuesta en cierto orden de hechos, y la discusión de la ciencia moderna la reduce a una mera "probabilidad estadística". La segunda no es más que un esquema de uniformidades conceptuales, entendidas como permanentes mientras no las sustituya una descripción o una explicación mejor. La primera es testimonio de un hecho dado; la segunda aspira a explicar o justificar.

Para apreciar la diferencia, recordemos los profundos problemas de la termodinámica, que llevan la impronta de Carnot. Si mezclamos agua fría y caliente, las moléculas de toda la masa de agua acaban por odoptar una temperatura media, en virtud de la "entropía" de Clausius o tendencia al desorden neutral, a lo indiferente, a lo homogéneo. Entropía significa aquí evolución hacia los estados más probables. No hay razón alguna para que no se conserven los dos órdenes lado a lado: moléculas calientes o animadas de mayor velocidad, y moléculas frías o animadas de velocidad menor. Pero es infinitamente improbable que así suceda, según las reiteraciones estadísticas. Y la probabilidad infinita se convierte en ley de la naturaleza. La enunciación de este hecho ni siquiera compromete la idea de causa, sino simplemente relaciona un estado determinante con uno determinado, una antecedencia con una consecuencia, hasta hoy invariablemente observadas. Pero falta la relación conceptual, explicativa, que transforme esta enunciación en "ley científica". El "horror al vacío", en cambio, aun cuando propuesto en sus días como ley natural (pues la distinción de conceptos es mo-

* *Lehrbuch der historischen Methode und der Geschichtsphilosophie.*

derna), es una ley científica, un esquema a la vez descriptivo y explicativo de uniformidades conceptuales entendidas como permanentes, aunque esté ya rechazado. De suerte que la cualificación sobre "ley natural" no afecta la definición del pensar científico como sistema de "leyes científicas" (VIII, 9-4º-8).

c) En cuanto a la literatura: Aunque poco a poco se irá percibiendo el sentido que atribuimos al término "ficción", por lo pronto no se lo confunda con la palabra inglesa *fiction* (novelística). Se lo usa como "fingimiento", en el sentido a la vez más profundo y extenso.

Veremos después que la diferencia entre estas tres intenciones mentales —histórica, científica, literaria— corresponde, como el cóncavo al convexo, a cierta diferente modalidad en los tres órdenes de datos que captan. Por ahora basta advertir que entre estas provincias hay límites borrosos, y en cada una, a veces, indecisiones intrínsecas, que resultan de la unidad fundamental de la mente. Analicemos ahora nuestro esquema.

9. *La historia y sus límites.* Sea, ante todo, la historia. Ella se ocupa en las relaciones humanas. Pero hay que notar en ella algunas modalidades de asunto y algunas contaminaciones de giro mental. Las modalidades de asunto pueden ser ensanches o limitaciones.

Como ensanches de asunto no consideramos precisamente los descubrimientos dentro del propio orden histórico de las humanas relaciones, concepto inexpresivo, sino las inserciones de lo no humano que tocan de cerca a lo humano. Así, para sólo hablar de ciencias naturales: en el tema mineral, los descubrimientos del petróleo, que acaban por ser como una terrible novela de conspiraciones y aventuras dentro de la historia, o la conquista y pérdida de los salitres sudamericanos, que tiene sabor de epopeya elegiaca; en el tema vegetal, las vicisitudes del caucho, que es todo un cuento árabe del talismán robado, y causa la aparición y la desaparición de poblados amazónicos; en el tema animal, según dijo ya Justo Sierra, la redención del indio por el asno, que lo sustituye como bestia de carga; o el establecimiento y vida

urbana de los perros callejeros en Constantinopla, que parecen imitar el sentido humano de las jurisdicciones territoriales, y evocan al par el diálogo cervantesco y el humilde motivo pictórico que pasea en los cuadros de Figari; o las invasiones de ratas egipcias transportadas a Europa por los ejércitos napoleónicos, que traen a la memoria la *Gerona* de Pérez Galdós, una de las más originales novelas en todas las literaturas, donde hombres y ratas, acosados por el hambre del sitio, se disputan los alimentos, y donde la rata gigante que conduce una de las manadas es trágicamente bautizada con el nombre de Napoleón.

En cuanto a limitaciones de asunto, la historia no recoge todas las relaciones humanas, sino que prescinde totalmente de las primitivas, asunto de la antropología ejemplificado con abundancia en *The Golden Bough,** de Frazer. Además, prescinde parcialmente de las relaciones de la vida privada —biografías y autobiografías— por economía del método (III, 14, 17; IV, 7, 8; V, 7). Por el orden antropológico, la historia colinda con la ciencia; por el biográfico, se desvanece en literatura.

Tales las modalidades de asunto. En cuanto a las concomitancias del giro mental, la historia, como vamos a verlo, acepta servicios:

a) de la ciencia;
b) de la literatura.

10. *Contaminaciones de la historia por la ciencia. Antropología e historia.* Tomamos el ejemplo más peligroso y el más angosto límite para que mejor se aprecie el caso. La historia puede invadir la antropología y las demás ciencias en el sentido que luego veremos (III, 20). Veamos cómo, en el concepto explicativo, se deja invadir por la antropología. La antropología, disciplina científica en formación, estudia, en su aspecto más temporal, las sociedades primitivas, y cada vez avanza más, en su fase más permanente, desde el mero descubrimiento histórico hacia la formulación de leyes sobre ciertas estructuras mínimas y estables, primero de grupos hu-

* [Primera edición inglesa, 1890. En español, *La rama dorada,* México, 1944, Fondo de Cultura Económica, 4ª edición, 1961.]

manos, luego de la especie en general. Ahora bien, la historia, a quien compete la explicación de sus propios hechos, no podría, sin el préstamo antropológico, explicar ciertos problemas de orígenes o ciertos tipos de persistencia ancestral. Ello no sólo se aprecia en negocios tan generales como el avecindamiento y creación de territorios —paso del nomadismo cazador a la agricultura—, enigma que la historia recibe ya casi resuelto por la reiterada experiencia prehistórica, sino que también se aprecia en el caso de organismos ya propiamente históricos, como ciertas instituciones grecoromanas. El fuego de Vesta sólo es explicable por alguna antehistórica noción del cosmos. El derecho formulario sólo es explicable por la primitiva concepción mágica del mundo. Aun la predominancia de cierta anomalía en las costumbres puede encontrar su etimología en algún proceso previo a la historia. Se ha afirmado que, en los orígenes sociales, la homosexualidad de los machos puede haber obrado para mitigar los celos destructores por la disputa de la hembra, y la estela puede seguirse hasta los hábitos espartanos y la organización de las huestes tebanas de Epaminondas.* ¿No fue el Bailío de Suffren quien aplaudía ciertas irregularidades entre los marinos, porque ellas fomentaban *l'amour de l'équipage?* Acaso la patria de Coridón sea Neandertal. Se ha atribuido también al antecedente del matriarcado la modalidad erótica a que Lesbos ha legado su nombre. Y acaso sea todavía más extraña —como residuo del vetusto sistema que las Erinas esquilianas sentían derrumbarse ante las palabras de Apolo— la perduración de la autoridad de las Sibilas, a través de los llamados Libros Sibilinos, en la primitiva Iglesia católica.** (IV, 2, 6, 15).

11. *Económica e historia.* Tampoco puede la historia prescindir de los auxilios de la económica. Esta ciencia presta hoy su lenguaje a la explicación de los hechos históricos, antes entendidos como efectos caprichosos del querer político. Tal es la interpretación materialista sistemada por Karl Marx. Ella opera un vuelco semejante al de la revolución

* R. E. Money-Kirle, *Aspasia, The future of Amorality,* I.
** Krische, *El enigma del matriarcado.*

copernicana, que trasladó el centro del diagrama desde la Tierra hasta el Sol. El individuo, antes agente omnímodo, pasa a ser un planeta más que gravita en torno a otro punto determinante. No es indispensable ser un materialista histórico para aceptar la necesidad de esta exégesis, que completa el entendimiento de los hechos sociales. Napoleón, héroe si los hay, deslumbra con su individualidad poderosa. Pero, al mismo tiempo, es un corpúsculo remecido en la cauda de la pugna por los mercados.*

12. *Ciencias y técnicas auxiliares.* Todo un cortejo de disciplinas viene en ayuda de la historia, desde todos los horizontes del espíritu. Hay que distinguir: *1º* Ciencias que tienen su fin aparte, pero que pueden ayudar a la historia, y pasan momentáneamente a la consideración de verdaderas ciencias auxiliares de la historia: ya hablamos de la antropología; podríamos inacabablemente alargarnos en el cuadro de la ciencia real y aun la irreal; en el de las ciencias humanas y las no humanas; lo mismo habría que recordar la geografía que la crítica literaria y la artística en general, cuando obran función de exégesis y no de mero impresionismo (I, 1). *2º* Técnicas secundarias de la historia que, como la cronológica, no tienen su fin en sí mismas, sino sólo en el servicio que vuelcan sobre la historia. *3º* Técnicas accesorias generales, que también vuelcan su servicio sobre otras grandes disciplinas, pero no sólo sobre la historia, y que por ser así, como en la novela del pícaro, "mozo de muchos amos", logran mayor autonomía: el folklore lo mismo se acerca a la antropología que a la historia, a la lingüística, a la genérica literaria, etc.; la epigrafía lleva recados de la historia a la lingüística y viceversa.

13. *Contaminaciones espurias.* Aun se dan, entre la historia y la ciencia, verdaderos casos de contaminaciones espurias (III, 30, 38-2º, 58-4º). La preocupación industrial, característica de nuestra época, desvirtúa la historia en cuanto ésta es agencia intelectiva, y tiende a convertirla en agencia hacinadora de materia prima y producción de documentos indiferentes. Tal es la "falacia apatética", donde la historia

* John Strachey, *The coming struggle for Power.*

pierde su objeto.* Entonces el historiador se interesa menos por el milagro de la monarquía Seléucida, "cámara nupcial de la civilización helénica y la siriaca", que por el comparativamente modesto Imperio Tolomaico, sólo porque aquella monarquía nos brinda reliquias escasas, insuficientes al prurito de producción material, mientras este imperio nos ahoga bajo una montaña de papiros y documentos anodinos.

14. *Contaminaciones de la historia por la literatura. La biografía* (III, 9, 17; IV, 7, 8; V, 7). El orden histórico, por otro de sus extremos, pisa la biografía. En rigor, la biografía cubre, teórica si no prácticamente —porque ello sería imposible—, la descripción y el relato de todas las existencias privadas. Ya veremos cómo este tipo de fenómeno ilimitado sólo cede a la agencia literaria de la ficción. Esta cuestión trasciende poderosamente del asunto al giro mental. Pero desde aquí podemos afirmar que, entre las contadísimas existencias privadas que la biografía realmente recoge, ninguna, por oscura que sea, deja de dar luces respecto a una época, un país, una condición social, luces todas que van a iluminar la historia. Casanova parece que sólo escribe sus memorias para recrearse en los trances de su pasado amoroso; nos da, sin embargo, todo un nivel humano de la Europa setecentista. Cuando el personaje ha desempeñado un papel importante en la política o en el pensamiento de su época, resulta todavía más difícil distinguir lo que hay de histórico y lo que hay de extrahistórico en la narración de su vida. Ejemplo: las *Confesiones* de San Agustín o las de Rousseau. No son el relato de la acción pública, sino de la intimidad. ¿Y quién podría trazar el límite? Sin ir más lejos, en José Vasconcelos los motivos y pasiones del hombre privado y del público se enredan con aire de alegato y defensa. Aquel desorbitado y bravo precursor de la República, Fray Servando Teresa de Mier, escribió también una narración apologética para deshacer los cargos que le acumulaba la Inquisición, pero al mismo tiempo dio rienda al afán de contar lisa y llanamente sus aven-

* Toynbee, *op. cit.*, I, 8.

turas, entre las cuales las hay dignas del Barón de la Castaña. Las *Meditaciones* de Marco Aurelio conservan su valor aun a los ojos de quienes ignoren lo que fue el antiguo Imperio, sobre cuya administración no se encuentra en ellas noticia alguna. Allí no hay más lección histórica que el ver a un filósofo en el trono, sueño dorado de Platón. En suma, la biografía es género anómalo, sólo relativamente histórico. Algunos llegan a decir que es extrahistórico por esencia. No exageremos: es extrahistórico por definición convencional de la historia. El que quiera considerarlo virtualmente incorporado en la historia, no por eso invalidará las conclusiones a que aspiramos. Género comparable al retrato, es arte y también es documento. Histórico por el giro mental, pero prendido, por su asunto, a las vidas particulares, como la literatura. La biografía pura es la biografía de hombres humildes, sin conexiones dominantes con su época. Si la figura es importante, hay dos peligros: o atribuir los acontecimientos de la época a causas privadas y extrahistóricas; o al contrario, presentar una figurilla modesta, no compaginable con la influencia que desarrolló en su mundo. Lo primero: atribuir la intervención de Napoleón III en México al simple deseo de contentar un capricho de Eugenia que, como princesa española, todavía contemplaba nuestra independencia con ojeriza. Lo segundo: Prezzolini ha trazado una silueta encantadora de Maquiavelo, pero en tal silueta no cabe lo único que de Maquiavelo está vivo: su contenido espiritual. Lytton Strachey ha merecido elogios por haber resistido la tentación histórica y darnos una reina Victoria que no es más que una mujer privada. Pero aunque tales biografías sean alardes técnicos, paran en una mutilación contra natura; ofrecen sólo una parte de la verdad, tal vez la que menos importa. En su afán de humanizar el mito, se dejan fuera el sentido verdadero de una existencia. "¿Qué pueden interesarle a la posteridad —decía Stevenson, el certero— mis pañuelos llenos de sangre?"

15. *Ficciones externas.* Adelantemos más en las contaminaciones ya indiscutibles de la historia por la literatura. El procedimiento literario por excelencia es la ficción. Pues

bien: en los historiadores clásicos muy a las claras, con más disimulo en los modernos, encontramos el recurso constante a las ficciones para representar lugares y personajes, con descripciones en que hay reflejos imaginados, y con retratos en que parece que presta su pluma el novelista (V, 20). Los antiguos usaban más liberalmente de tales recursos y en un grado más; pues llegaban a forjar epístolas, discursos y diálogos para expresar el ánimo de los capitanes, los sentimientos populares, el estado de la opinión, en alguna manera breve, simbólica y plenamente expresiva del acto humano. Artificio no censurable si se lo reconoce como tal artificio. Presta servicios eficaces, evoca las atmósferas sociales, facilitan la exégesis. En todo caso, vale más que la fea acumulación de documentos paralelos y superpuestos que fundan hoy el orgullo de la campanuda "historia científica". Los clásicos dan el edificio; los otros, los andamios, entre los cuales no escasean las vigas inútiles. En Homero, origen común de la épica y de la historia helénicas, se oyen soplar los vientos encontrados sobre la asamblea de los guerreros, y cambiar a influjos de la persuasión u oratoria de los jefes. En Tucídides, oímos la disputa entre Atenas y Esparta y, merced a la ficción, entendemos mejor y más pronto el choque de los intereses encontrados. Las arengas que nuestros cronistas de Indias ponen en boca de los conquistadores o de los nativos realizan el mismo efecto y, por ser simbólicas, aprietan mejor la realidad. Tal es la función de toda síntesis artística. No hay mejor documento psicológico sobre Moctezuma II y su asco de la codicia ajena que el discurso que le presta Cortés, donde el emperador exquisito, doliente y refinado, acaba por desnudarse para demostrar que no es de oro. Si la historia no recibiera el esfuerzo de la literatura —una vez que pasa de la etapa de la investigación a la etapa de la redacción— nunca lograría ser cosa viva. "Por tales virtudes, antes poéticas que históricas, viven y vivirán eternamente a los ojos de la memoria la peste de Atenas, la oración fúnebre de Pericles y la expedición de Sicilia, en Tucídides; la batalla de Ciro el joven y su hermano, en Jenofonte; la consagración de Publio Decio a los dioses infernales y la ignomonia de las

Horcas Caudinas, en Tito Livio; el tumulto de las legiones del Rin y la llegada de Agripina a Brindis con las cenizas de Germánico (*infausti populi Romani amores*), en Tácito; la conjuración de los Pazzi y la muerte de Julián de Médicis, en Maquiavelo; la acusación parlamentaria de Warren Hastings, el terrible procónsul de la India, en Lord Macaulay." * Con todo, y castigando mis aficiones, llamo a tales recursos "ficciones externas" porque, en concepto, la historia puede desprenderse de estas galas y seguir siendo historia, aunque de menor trascendencia plebiscitaria; porque son en concepto, separables de la misma historia (VII, 12-2º; VIII, 21-1º).**

16. *Ficciones internas*. Hay, en cambio, ficciones literarias internas, entrañadas en el flujo mental de la historia y, desde luego, indispensables en su expresión. Como que van impresas en las formas mentales que refleja el habla y penetradas de lo literario anterior a la literatura (I, 14; III, 8, 38, 41, 43, 46, 51). Propósito directo en la literatura, la ficción hace vagamente de las suyas desde antes de ser literatura. Todos hablamos por metáforas, decía ya Aristóteles. Y así será mientras no alumbre el mortecino día, si es que ha de llegar, en que todo lo expresemos por álgebra o lenguaje científico de segundo grado. La concepción misma de los entes históricos se hace por estilo de fingimiento. Historia y literatura se mecieron juntas en la cuna de la mitología; y ésta no acierta a distinguir —ni le importa— el hecho de lo hechizo. Al beneficiar después sus coladas, la historia conserva una ganga de ficción. Así sucede que atribuye anhelos e impulsos de personas individuales a las instituciones que son los objetos de su estudio. Y tal es, por oposición a la otra, la "falacia patética", especie de prosopopeya agigantada (III, 13). Por prosopopeya, el poeta concede voz humana a los animales y a las cosas. Los árboles gritan en Ovidio y en Dante. Los "vivientes pilares" de Baudelaire responden con murmullos. Se lamentan las ruinas

* Menéndez y Pelayo, *De la historia considerada como obra artística.*
** B. Croce, *La historia como hazaña de la libertad*, I, 1, Trad. E. Díez-Canedo. México, Fondo de Cultura Económica, 1942. [2ª edición, 1960.]

y exclama: "¡Ay!" la columna rota. El viento, en Andersen, cuenta la historia de Valdemar Daae. En la *Ilíada*, en el romance del Conde Olinos y en la *Leyenda de los siglos*, los caballos hablan. Pues he aquí que, por una prosopopeya semejante (de que encuentro en Toynbee la mayoría de mis ejemplos), la historia asigna caracteres de individuos gigantes al Estado, a la Iglesia, a la Soberanía Nacional, a las derechas y a las izquierdas; a las perífrasis como "S. P. Q. R.", "el Ejecutivo a mi cargo", "la Prensa de la Capital", "la Ciudad de los Palacios"; a las enseñas como el Creciente, la Sublime Puerta, el Sol Naciente, el Gorro Frigio, la Hoz y el Martillo, la Cruz Gamada; a los seres hechizos del derecho como las personas morales, razones sociales de las empresas, nombres de asociaciones y clubes.

Todas estas ficciones se supone que viven y obran como otros tantos señores determinados. Sin lo cual la realidad íntima que así se representa sería inmanejable, carecería de asa por donde agarrarla. Los nombres de las naciones en que se articula una sociedad histórica son ficciones del mismo tipo: tan ficción es "la Gran Bretaña" como "John Bull", los "Estados Unidos" como el "Tío Sam", "Francia" como "Mariana", "Hispanoamérica" como "los Cien cachorros sueltos del león español". Y otro tanto las antiguas denominaciones épicas: "Merry England", "la Douce France", "Castilla la Gentil". Y el león español, recordado al paso, nos lleva a la perpetuación del totem en las insignias nacionales: león, águila, serpiente, gallo, elefante, dragón; todo ello mitología pura, al igual de las divinidades y santos bajo cuya advocación se amparaban en otro tiempo los pueblos: diosa Atenea, Dea Roma, San Marcos de Venecia, San Dionisio de Francia, San Jorge de Inglaterra, San Pedro de Roma, Santiago de España . Mientras más evidente sea esta suerte de mitología, menos objetable parece desde el punto de vista de la diafanidad, pues menos se la va a confundir con las intuiciones que toscamente representa. Sobre la conservación de los tipos mitológicos y literario-lingüísticos aun cuando están ya vacíos de creencia, y sobre la imposibilidad de representar sin ellos ciertas esencias, sucede aquí lo que,

en el orden filosófico, le acontecía a Platón con sus fábulas (II, 12; IV, 20; VII, 3-2ª).*

17. *La historia complementada.* En el capítulo II, cuando nos referimos a Platón, lo hacíamos para destacar el aspecto ancilar poético. Aquí acabamos de destacar el aspecto de la concepción o imagen del espíritu, pues ya sabemos que varias fases fenomenales se dan juntas en los casos prácticos. Igualmente, citaremos ahora otros ejemplos de tipos ancilares, para considerarlos como contaminaciones temáticas, mediante las cuales la historia de hecho se complementa. Estos tipos, desde el punto de vista de la literatura, son empréstitos, son adquisiciones que la literatura obtiene en el campo histórico (II, 18); pero desde el punto de vista de la historia, vienen a completar huecos de información o de interpretación, por falta de otro documento directo. ¡Caso singular de aumento por los dos cabos! Para la literatura habrán sido ensanches temáticos; y para la historia, complementaciones temáticas. La paradoja se resuelve observando que ninguna de las dos disciplinas ha comido de la otra; sino que la literatura se acrecentó con fragmentos del suceder real, y luego apareció ante la historia como documento sustituto del suceder real olvidado, obligando a la historia a aceptar por bueno su testimonio (aunque sin duda puede ir alterado de intención literaria), a falta de otro testimonio específico (III, 41). He aquí el mejor ejemplo de historia complementada: la épica castellana llena las lagunas de las crónicas. Inversamente, es tal el apego histórico de aquella épica que, en las ediciones escolares, llenamos el hueco inicial del *Cid* con un trozo de la *Crónica de veinte reyes*. He aquí otros ejemplos de Toynbee, donde ya la garantía de ajuste es menor: *Los persas* de Esquilo (III, 45); *The Dynast* de Hardy; *Jud Süs* de Feuchtwanger. Ésta es ocasión de subrayar, con la prueba del servicio para la historia, la diferencia entre las relaciones panorámicas de ésta y las individuales de la biografía

* A. R., *La crítica en la edad ateniense*, § 65 [*Obras Completas*, XIII, página 49]. Sobre la enfermedad semántica producida por el fetichismo de la metáfora en el orden de la vida social, Stuart Chase, *The Tyranny of Words*, capítulo II.

(III, 9, 14; IV, 7 y 8; V, 7). *La Guerra y la Paz* de Tolstoi, novela histórica, puede prestar servicio a la historia. Pero ¿de qué puede servir a la historia el toque biográfico del héroe de Stendhal que, en su carácter particular y modesto, concurre a la gran batalla napoleónica sin percatarse bien de lo que sucede?

18. *La ciencia. Aclaración entre dos lenguajes* (*ver*: III, 3 y capítulo v). Segundo capítulo de la tríada (III, 7). Cada uno por su lado, el lenguaje de Toynbee y el de Rickert han alcanzado cierta difusión. Como aquí solemos usar de ambos, se impone una aclaración previa. Para Rickert, hay ciencias del ser real y ciencias del ser irreal. Entre las ciencias del ser real, encontramos las naturales y las culturales. Por su parte, Toynbee, aunque sólo anuncia en términos generales que piensa ocuparse en "the objects of our thought and, among them, the phenomena of human life",* de hecho sólo se ocupa en las ciencias del espíritu, dejando fuera aquellas que tradicionalmente se llaman físicas o naturales. Con las ciencias del espíritu compara la historia, y la distingue como disciplina aparte por cuanto no generaliza ni formula leyes. En tanto que Rickert incluye la historia entre las ciencias reales, aunque expresamente reconoce que ella no se propone generalizar ni legislar. Con distinta nomenclatura, estamos, pues, ante una identidad de conceptos.** El esquema de Toynbee, a pesar de la simetría que afecta, descuida precisamente algunos extremos que aquí nos interesan, como son las corrientes que la ciencia recibe de la historia y de la literatura. Tenemos que completarlo en estos puntos.

19. *Límites y precauciones de la ciencia.* No nos limitaremos a las ciencias del espíritu; consideraremos en general

* *Loc. cit.*, p. 53.

** Como una corroboración más de las variedades individuales del vocabulario no resisto a contar una anécdota personal. Cuando Valery Larbaud publicó mi poema *Yerbas del Tarahumara*, acompañado de su traducción francesa (*Commerce*, París, Nº XX, estío de 1929), Paul Valéry me escribió a Buenos Aires, refiriéndose al último verso

—perfectos en su ciencia natural:

"Pero, Reyes de Monterrey, ¿acaso hay ciencia natural? ¡No, sólo ciencia humana!"

las ciencias reales. La demarcación de fronteras parece aquí más nítida. Por definición, la ciencia reserva su nombre privilegiado a los hechos en que puede aplicar todo su rigor, y se niega más o menos a prohijar los otros, como los "fenómenos fronterizos" (II, 13). De suerte que el mismo descubrimiento la encuentra tan recelosa como si se tratara de alguien que "no nos ha sido presentado". ¡Considérense las vicisitudes de la quinina, sólo presentada ceremonialmente en sociedad a comienzos del siglo XIX, aunque desde comienzos del XVII se había entrometido en la casa del virrey del Perú para retardar la muerte de la Condesa de Chinchón! La ciencia se reserva las mayores seguridades y se arriesga lo mínimo. Con declarar "acientífica" toda aportación de tipo ajeno y aun puramente sospechoso, parece que logra ponerse a salvo. Pero no es posible que lo logre al punto de cerrarse a las corrientes mentales que le llegan de regiones más profundas.

En la ciencia, en efecto, encontramos contaminaciones causadas:

a) por la historia;
b) por la literatura.

20. *Contaminaciones de la ciencia por la historia* (III, 10). Entendámonos: cuanto acontece para el hombre acontece en la serie temporal y, por consecuencia, admite ser considerado bajo especie histórica. Hay, así, historia de la ciencia, hay historia de la literatura y aun historia de la misma historia (o historia de la historiografía), que gira sobre sí como la serpiente que se muerde la cola. El proceso de todas las nociones y de todas las técnicas humanas admite historia, y hasta moda y actualidad, que son pulsos de historicismo. Y en esto pensaba aquel pobre director de una revista francesa, que tanto nos ha hecho reír, el cual rechazó un ensayo sobre la idea de Dios "porque no era de actualidad". Pero no caigamos en el error de considerar como invasión noética de la historia en la ciencia esta externa reducción a historia de las nociones científicas por cuanto son "hechos acontecidos".

No: donde se aprecia de veras que la ciencia no podría

privarse de un pulso histórico es en la intimidad misma del pensamiento científico.*

21. *La inducción y la historia.* La ciencia padece la historia en aquellos primeros pasos de la investigación que no son más que cosecha de hechos e inventarios de hechos, sobre los cuales han de lanzarse pronto esos niveles de reiteraciones y probabilidades estadísticas que llamamos leyes. Toda ciencia induce; toda inducción comienza por el inventario. Veamos:

La realidad es un continuo heterogéneo al que no corresponde ningún concepto positivo, y es, por eso, incognoscible en sí misma. Para conocerla, hay que transformarla mediante una asimilación comparable a la que obra el cuerpo a fin de que lleguen hasta la sangre ciertas sustancias en forma tolerable. (Pues la digestión es, en esquema descepado,** un conocimiento sin conciencia.) Para conocer la realidad se la parte en dos y, en cierta manera, se la mata antes de devorarla: a un lado, lo continuo homogéneo: matemática, ciencia de lo irreal; a otro, lo heterogéneo divisible, lo discreto heterogéneo, que es de veras un discreto aderezo o trituración previa de especies, para que las ciencias de lo real puedan deglutirlas.

En estas ciencias de que por ahora tratamos, los conceptos trazan límites artificiales en la continuidad del mundo, el cual fluye, irrestañable, por entre estas rejas inconsistentes. "No podemos más que echar puentes sobre el río, por diminutos que sean sus ojos" (Rickert). Ahora bien, los pilares de estos puentes son otros tantos hechos históricamente registrables. La ciencia se va apuntalando con la historia. Los dos procedimientos mentales trabajan de consuno. Lo histórico es materia prima que el molino de la ciencia deshace y amasa. La materia prima no es ciencia antes, sino después de la muela. Y el molino, sin ese grano, voltearía en gasto inútil.

* Sobre cómo y por qué toda forma integral del conocimiento es un pensamiento de orden histórico, ver B. Croce, *La historia como hazaña de la libertad*, Fondo de Cultura Económica, 1942 [2ª edición, 1960], capítulo v.

** Usaremos de esta expresión en III, 26-d; VI, 5; VIII, 10 y 21 y "Peroración".

22. *Lo histórico en la ciencia cultural.* El caso es más patente cuando se trata de ciencias culturales, todas ellas diferenciadas de la historia como de un común protoplasma. El historicismo que hay en el subsuelo rezuma en ellas constantemente (V, 9). Considérese, por ejemplo, lo que habrá comenzado por ser la económica, mientras el catálogo de sus hechos no permitía aún la generalización. ¡Qué sino sobresalto continuo, esperanza sin garantía! Y aun hoy mismo, los teóricos de la economía pura la definen como un sistema de ecuaciones constantemente perturbadas por la inadecuación de lo jurídico, es decir: de lo institucional histórico, grano de esta muela (VIII, 10).

23. *Lo histórico en las ciencias naturales.* Considérese lo que era, para el hombre remoto, el hecho agrícola antes de la ciencia; para que volvieran los brotes de la primavera, la rogaba, la solicitaba, la imitaba como podía y excitaba el suelo con los pies; es decir: danzaba. El hecho astronómico era el colmo de los pavores. ¿Volvería el sol al día siguiente? Abuelo de Chantecler, el primitivo le cantaba para despertarlo. Lejanas utilidades del arte, inmersiones intuitivas, mientras se construía el vado, el concepto.

En el lenguaje de Rickert, a las ciencias naturales corresponde el método "naturalista", y a las culturales precisamente el método "histórico". Pero entre ambos métodos hay contaminaciones y "tierras de nadie" o mostrencas. "El método naturalista —dice— se prolonga dentro de la esfera de la cultura... Y también es legítimo hablar de un proceder histórico dentro de la ciencia natural" (V, 9). Después mostraremos el carácter de la hipótesis histórica, y la historicidad práctica de la hipótesis (III, 26 y 27).

24. *Contaminaciones de la ciencia por la literatura.* El tipo que para la historia hemos calificado como "ficción externa" no tendría sentido en lo científico (III, 15). O lo tendría ciertamente, pero no como pensar científico, sino como ejecución ancilar, externa al mismo pensar científico: como "literatura aplicada", ciencia amena a uso de la calle o la escuela, para educar al delfín o al hijo de Lord Chesterfield,

conduciéndolos por lo dulce a lo útil. Es repetición de la ciencia en modo artístico, no creación del pensar científico (I, 11; II, 14, 15; III, 24; VII, 9-3º). Es tipo genérico, no es tipo genético. Acomoda como anillo al dedo al ensayo literario de asunto no literario. Es, en Luciano, la especie gramatical deslizada —dorada píldora— con el *Juicio de las vocales;* es, en el siglo XVIII, la especie económica deslizada —endulzada pócima— con el cuento del viajero y su moneda de oro en medio del desierto; es, en las fábulas infantiles, la especie moral amalgamada con una alusión a la ciencia: ya la humildad de la violeta, flor de penumbra; ya el diálogo —como lo encontrábamos en la historia clásica— entre la vanidosa perla y el seguro diamante, que a la vez predica la democrática virtud y describe ciertas propiedades de los cuerpos: "Dijo la perla al diamante", etcétera.*

25. *Ficciones externas.* Dejamos de lado, en el caso de la ciencia, las que para la historia admitimos como ficciones externas. Y he aquí: las que entonces aparecieron como ficciones internas históricas, ahora nos aparecen como ficciones externas científicas. Fundadas en la operación metafórica del lenguaje, su naturaleza verbal se acentúa en la ciencia de tal suerte que no llegan siquiera a la contaminación mitológica. Y aun muchas veces se las podría expresar con símbolos no lingüísticos. Se reducen, así, al problema del lenguaje científico que, mientras se ve obligado a usar del coloquio común o literario, no puede menos de acarrearlas: pero, en cuanto consigue el tecnicismo adecuado o el adecuado jeroglifo (II, 13 y VII, 14), se desprende de ellas. Luego no llegan a ensartar en su pensamiento: le son separables, como resultaron separables de la historia las que eran allá sus ficciones externas. Hablando en vulgar, la física dice ciertamente que el "éter" es el sujeto del verbo "vibrar", como si de veras fuera un sujeto muy tembloroso. Pero la física, expresándose en su tecnicismo propio, puede decirlo muy bien sin asomo de antropomorfismo, mediante unas fórmulas de que aquí nos dispensaremos. La biología profunda habla, en vulgar, de ciertos diminutos elementos masculinos, y femeninos, lo cual

* Fábula del colombiano Santiago Pérez [1830-1900].

no deja de ser una metáfora, como la de atribuir sexo a los nombres de los objetos; pero, en el tecnicismo propio, no hace falta ya metaforizar: basta con dibujar circulitos con una flecha hacia arriba o hacia abajo, según el caso. La económica habla de la oferta y de la demanda como de un matrimonio más o menos bien avenido, según las circunstancias (III, 22). Pero nada le cuesta emplear símbolos convencionales para decir lo mismo, y más cuando ya el novísimo órgano de la logística da notaciones gráficas para muchos sentidos proposicionales que andaban hasta ahora sin ciudadanía (VIII, 12-11). Todo lo cual se abrevia advirtiendo que lo que en historia era "conducta", con sentido ético más o menos patente, en ciencia es sencillamente "acción".

26. *Ficciones internas. La hipótesis.* Pero también posee la ciencia sus ficciones internas propias. La ciencia empieza un escalón más arriba que la historia. Y así, aparece, por arriba, otro nuevo tipo de ficción en que se descubre el flujo literario: ¡la hipótesis!

a) Pero ¿no hay también hipótesis en la historia? Claro que sí, pero en función científica de la mente, como la que puede aplicarse a cualquier orden de la investigación. Así como la reconstrucción histórica es complementada, en sus huecos documentales, por el testimonio literario, así es hilvanada también por la suposición científica. Por manera que la hipótesis viene a ser un servicio científico prestado a la historia, para añadirse a los otros que ya hemos examinado (III, 17, 20 *ss.*).

b) Aquí no convendría detenernos en las modalidades especiales de la hipótesis según que se aplique a la investigación de lo general o de lo particular. Algunos teóricos de la historia toman las cosas al revés, y se dejan decir que, en historia literaria, la hipótesis es particular por referirse a veces a una investigación particular. Equivale a decir que el hacha se modifica cuando con ella se corta un arbusto en vez de un árbol.

c) La hipótesis puede alguna vez confundirse en el vasto fondo de los estímulos estéticos. El mero sentimiento de simetría conduce a Copérnico a sospechar su nuevo sistema astro-

nómico. (Dedicatoria a Paulo III) (VIII, 7, 17-7º, 21-1).* Otras veces, la hipótesis nace del recelo o de cualquier otra dominante psicológica, ya arraigada en el temperamento (como en el erudito que propende a desconfiar de la acucia ajena y acaba por establecer algunas útiles rectificaciones), ya en constelaciones más complejas de inclinaciones y principios (como en la suspicacia de Sila ante la laticlavia mal ceñida del joven César). Hemos sospechado alguna vez si, entre los muchos ingredientes que contribuyen al rosario de hipótesis o teoría del Estado-Leviatán, no habrá un fondo de traumatismo de nacimiento y pavores hereditarios en Hobbes.**

d) En todo caso, no confundamos el impulso hipotético, vastísima función del espíritu, con la hipótesis como fórmula expresa y argumental, que aquí nos incumbe. Claro es que la hipótesis científica no es literatura, no tiene intención literaria, pero es un modo de lo literario espiritual, un modo de ficción, aunque no cumple su destino dentro del fin ficticio, sino como tanteo para buscar el ajuste con un suceder real que aún se ignora. (Este hueco esquema literario, descepado de la intención, recuerda aquel "esquema de conocimiento sin conciencia", como llamamos a la digestión: III, 21 y *n*).

Las hipótesis pueden graduarse así:

1º Hipótesis "indiferente", o supuesto libremente escogido entre varias posibilidades igualmente verdaderas. Acto de voluntad intelectual que evoca una representación determinada: "Sea un triángulo de tres lados iguales, o sea de tres lados desiguales." Y de aquí la matemática concluye las leyes del equilátero o del escaleno. "Sea un ser autotrófico, o heterotrófico." Y de aquí la biología concluye las leyes ecológicas del tipo propuesto.

2º Hipótesis "acaso verdadera" que, como intento interpretativo, y a reserva de comprobación ulterior, se adelanta en vanguardia del conocimiento. "Nace de la imaginación", dice

* Sobre el estímulo estético como factor de la invención y el descubrimiento, por cuanto empuja oscuramente a cerrar las "configuraciones" todavía incompletas: A. P. Usher, *Historia de las invenciones mecánicas*, tr. T. Ortiz, México, Fondo de Cultura Económica, 1941, capítulos I-II.

** A. A., "Trasluz del *Leviatán*", en *El Nacional*, México, 20 de mayo de 1941 [Cf. *A lápiz*, México, 1947; *Obras Completas*, VIII, pp. 282-283].

Comte (*Cours de Phil. Posit.*, 28). "Del sentimiento", dice Claude Bernard (*Introd. à la Médec. Experim.*, 1, 11, 2).

3º Hipótesis "acaso falsa", con la que se contenta Descartes a condición de que la experiencia después verifique las deducciones (*Principes,* III, 44-47); y contra la cual esgrime Newton su afirmación de las *veræ causæ,* en el famoso pasaje *Hypotheses non fingo* (*Phil. Naturalis Principia Mathemat.*). Esta hipótesis adquiere valor científico en calidad de método heurístico para la exploración de los hechos, y el inglés la llama *Working-hypothesis.*

4º Hipótesis "falsa", que se admite para la contraprueba por absurdo o prueba apagógica. La más literaria de la escala.*

27. *Historicidad de la hipótesis.* En cuanto a su destino, la hipótesis establece una "teoría", en el sentido de tal término que se opone al "conocimiento comprobado". Y cuando se llega a la comprobación, la hipótesis se retira por el foro y deja de existir. Sólo existe mientras es fingimiento. De modo que si la ciencia aprovecha los servicios de la historia en la etapa previa de la inducción, ahora vemos que aprovecha una operación literaria como etapa también previa de la comprobación. Este sentido de lo "previo" nos conduce inesperadamente a la nota de historicidad, intrínseca en la misma hipótesis (III, 23). Ello bastaría para ponernos en guardia, desde ahora, contra la pretendida serie cronológica de Toynbee a que luego hemos de referirnos: Historia —Ciencia— Literatura. Porque el proceder literario puede preceder al científico (IV, 14, 20).

28. *Ejemplos de la historicidad de la hipótesis.* El "horror al vacío" de la Antigüedad queda superado por Torricelli (s. XVII), quien demuestra que tal horror se suspende, para el agua, a los m. 10.33, y para el mercurio, a los m. 0.76. Después, la ciencia llegará a la noción de que el vacío ocupa el mayor espacio, el sitio de honor en el universo. Las sucesivas teorías de la luz: *a)* emisión corpuscular (Newton); *b)* ondulación (Huygens); *c)* electro-

* Sobre el "como si" de Vaihinger, ver VIII, 16.

magnetismo (Maxwell); *d)* los cuantos, complemento de la anterior (Planck); *e)* mecánico-ondulatoria (De Broglie, Schroedinger, con ampliación de ideas sugeridas por Hamilton). Mientras subsiste el duelo entre el corpúsculo y la onda, o entre el continuo y el cuanto, las nociones, por lo mismo que son inconciliables, se mantienen en la etapa del fingimiento. La armonía que ahora se intenta significa para la física una revolución no menor que la de Einstein, y añade a las cuatro dimensiones de éste una quinta, única que explica los fenómenos electromagnéticos. Se dice que la onda material vehicula corpúsculos (electrones y protones), como la onda electromagnética vehicula fotones o gránulos de radiación. Se nos explica que una lámpara encendida puede considerarse indistintamente como un armonio o como una ametralladora. Un paso más, y Langevin, Mott y Pauli insisten en que estos últimos elementos —electrón, protón, fotón— no admiten el ser concebidos como "objetos" o "cuerpos aislados". Ya Russell sugería que se los interpretara más bien como "sucesos" o "ruidos". Parece que las etapas de estos fingimientos pueden reducirse así: *1ª* oposición; *2ª* alternancia indiferente o "libre elección de la naturaleza", dice Dirac; *3ª* elección por "conciencia y omnisciencia del átomo", dice Darrav con humorismo; *4ª* negación de corporeidad al corpúsculo.

29. *La iluminación o rapto intuitivo en la ciencia.* Si ya la hipótesis es un proceder literario ¿qué no decir de aquel descubrimiento que se adelanta en salto intuitivo? Generalmente el salto procede de una plétora que fuerza la válvula, plétora consciente o inconsciente; no procede, claro está, de la nada, del cero absoluto del conocimiento; pero en todo caso, corta atajos, abrevia trámites en las parsimoniosas inferencias regulares. Arquímedes, interpretando en su cuerpo el secreto de la flotación, sale del baño gritando "¡Eureka!" Newton recibe en la cabeza la manzana desprendida del árbol —otra vez Árbol de la Ciencia— y, por la imagen de una escala en el dolor, concibe una escala en la gravitación. Y lo que así se da en la física ¿cómo no ha de darse en las ciencias del espíritu, cargadas de mejor dina-

mita? El rapto desaparece modestamente al llegar a la formulación científica, y entonces se movilizan los ignorados recursos argumentales que la explosión puso de manifiesto. Pero el rapto está allí, latente, tras la fórmula, para quien sabe atravesar las realidades humanas. La ley de gravitación, la hipótesis de la selección, la teoría de la imitación encubren, bajo sus rasgos austeros, la vehemencia que un día sacudió a Newton, a Darwin o a Gabriel Tarde. El solo índice de velocidad mental nos transportó así de la inferencia regular hacia el tipo literario inventivo (III, 38).

30. *Contaminaciones espurias entre varios órdenes científicos.* Ellas acontecen, por ejemplo, en el traslado metafórico de las nociones naturales a las culturales, lo cual, en guerra interior, perturba el reino de la ciencia (I, 8; II, 13; III, 13, 38-2ª, 58-4º).

Por falta de lenguaje propio, la sociología se atasca en figuras de la biología o la mecánica: organicismo, mecanicismo y aun morfologismo histórico a lo Spengler. La ciencia de la literatura quiere a veces conceder a los géneros literarios consideración de organismos o seres que evolucionan según leyes biológicas, sólo porque en el sentido del suceder histórico aparecen, se desarrollan y mezclan, y al fin desaparecen. Se achaca este error a Brunetière. En mala hora, por seguir la terminología científica de su tiempo (¡él que llegó a preguntarse si la ciencia estaría en bancarrota!), puso el nombre de *La evolución de los géneros* a un libro de crítica: mera metáfora sin las negras intenciones que se le achacan. A nadie se le ha ocurrido, hoy que los términos científicos han entrado ya en el uso corriente, culpar a Henri Focillon de confundir la estética y la biología por haber escrito la *Vida de las formas.* Y a Maeterlinck, poeta aficionado a divagaciones filosófico-científicas, pueden señalársele errores de información; pero nadie puede culparlo de pensar que las dimensiones se alimentan, crecen y se reproducen, por haber escrito *La vida del espacio.* A nadie alarma ya Gustave Cohen cuando explica la historia del teatro medieval echando mano de uno que otro término sobre la expansión y la bifurcación celular. Lo que pasa es que la

fórmula de Brunetière proporcionó contra él una cómoda arma de censura, y es raro que nos decidamos a enterarnos por nuestra cuenta de las cosas cuando se nos obsequia una fácil disculpa a la pereza. De donde muchos se autorizan para no leer un buen libro. Es ya uno de sus méritos el haber provocado las reacciones de Croce y de su discípulo norteamericano Spingarn.

31. *Resumen para la historia y la ciencia.* Para la historia y para la ciencia hemos comenzado por preguntarnos si ellas abarcaban la totalidad de los fenómenos que corresponden a sus respectivos métodos, y si abarcaban exclusivamente tales fenómenos; hemos comenzado por trazar las irregularidades positivas y negativas de su frontera, las zonas de invasión y las zonas invadidas, los límites y las contaminaciones. Si recordamos lo que llevamos dicho, vemos que el concepto de límite se refiere a los temas, a veces semánticos y a veces poéticos, o sea al contenido noemático de asuntos y formas; y el concepto de contaminación se refiere al curso noético del pensar, al ángulo de declinación bajo el cual el espíritu baña sus motivos temáticos. De suerte que ni uno ni otro concepto deben confundirse con el sentido corriente de la "influencia", que es algo equívoco. Influencia puede llamarse a todo; y por lo mismo que la idea es tan vasta, no nos sirve de instrumento analítico. Resumiendo nuestras conclusiones anteriores, encontramos:

1º Que, en cuanto a límites, la historia prescinde de la antropología hasta cierto punto, y hasta cierto punto también, de la biografía. Por el descubrimiento, se ensancha sobre su propio terreno.

2º Que, en cuanto a contaminaciones, la historia las recibe de la ciencia (antropología, económica, ciencias auxiliares de la historia o en función transitoria de tales por el hecho mismo de contaminarla); y las recibe también de la literatura (caso mixto de la biografía y caso puro de sus ficciones externas e internas). Esto, prescindiendo de la contaminación espuria del espíritu industrial, en que la historia más bien se desvirtúa.

3º Que, en cuanto a límites, la ciencia rechaza todo

tema que le es ajeno, pero camina por ensanche sobre los fenómenos fronterizos que, aunque no actualmente captados, le corresponden por derecho.

4º Que, en cuanto a contaminaciones, la ciencia las recibe de la historia en las disciplinas llamadas ciencias culturales; y hasta cierto punto, y singularmente en la etapa de la inducción, tanto en las ciencias culturales como en las llamadas ciencias naturales. Y que la ciencia recibe contaminaciones del pensar literario en sus ficciones externas e internas —singularmente, la hipótesis— y en la iluminación intuitiva. Prescindimos de las contaminaciones interiores, en que la ciencia puede desvirtuarse por confusión de unas técnicas con otras.

Tras este resumen, pasamos a la literatura.

B

32. *La literatura: ni límites ni contaminaciones.* Sea, en fin, la literatura, nuestra meta, tercer capítulo de la tríada (III, 7). Si para la literatura nos proponemos ahora la pregunta sobre límites y contaminaciones impuestos por la historia y la ciencia, nos encontramos con una respuesta singular, consecuencia de la índole especial de la literatura dentro de la tríada teórica que estudiamos: la literatura no conoce límites noemáticos, la literatura no admite contaminaciones noéticas. Por una parte, el pensar literario sólo puede ser el pensar literario. Por otra parte, la temática literaria, de formas o de asuntos, puede aprovechar toda la poética y la semántica ajenas. Las "influencias" (en el caso, empréstitos) que de la historia y la ciencia reciba la literatura significan un ensanche, no una limitación de su temática, y en modo alguno significarían una contaminación extraña dentro de su orden mental. Hemos dicho que es pasible de mención o aprovechamiento literario toda realidad que llega a nuestra mente (II, 21). La intención de la literatura es inflexible; sus motivos, ilimitados. Al punto que la literatura puede definirse por esta pureza de sentido y esta universalidad de motivos.

Más aún: pronto veremos que la universal captación de

la literatura sólo es posible merced a esa originalidad o autenticidad de su notación mental (IV, 10). La integración de todos los motivos e intenciones sólo puede expresarse en la literatura, y la literatura es la única disciplina que no se desvirtúa con tal integración, antes vive de ella.

33. *Los límites como relación ancilar.* A lo largo de la confrontación de la tríada teórica que examinamos, hemos pasado tácitamente sobre nuestro cuadro ancilar, contemplándolo bajo nueva luz y sin preocuparnos ya del criterio de la voluntad en el servicio, que antes nos hizo de reactivo para el análisis de los casos prácticos (II, 8 a 10). Como examinábamos la historia y la ciencia, es decir, órdenes de la no-literatura, hasta aquí pasamos tan sólo sobre los tipos del préstamo poético (A, B), por ejemplo en las ficciones de la historia y la ciencia (III, 15-16, 25-26). Los préstamos semánticos (C', D') ya sabemos que no son literatura, sino que en ellos la literatura sirve de tema o materia a otras disciplinas. En el caso de la tríada actual, aquí acomodan la historia de la literatura y la ciencia de la literatura. Y si nuestro cuadro ancilar, que fue trazado en vista de la literatura, fuera ahora respectivamente trazado para la historia y para la ciencia, aquí encontraríamos tipos correspondientes en que acomodarían la historia de la ciencia y la ciencia de la historia. Pero nunca podríamos encontrar literatura de la historia o literatura de la ciencia —que serían, en efecto, una contaminación noética sufrida por la literatura— sino en aquel otro sentido de la palabra "literatura" que equivale a "bibliografía" y que descartamos desde el principio (I, 10-2º).

Pasemos ahora a los empréstitos, que son los que pueden permitirnos apreciar si realmente hay límites en la literatura, puesto que, como hemos observado, el concepto de límites se refiere a los temas (III, 31). Si estos empréstitos representan "invasiones" y no "ensanches" —como sostenemos que representan— habría límites a la literatura. El tipo E" (la no-literatura), que parece el más peligroso, merece consideración especial.

34. *Salvación del tipo inconcebible E"* (II, 8). Si en nuestro cuadro ancilar aparecía un tipo inconcebible ¿no podrá legítimamente decirse que este tipo inconcebible es un límite de la literatura? En manera alguna: el maíz no es el límite de la harina, es "otra cosa". La diversidad en las especies no es un límite o resistencia exterior que cada especie impone a las demás, sino que resulta de un agotarse interno —por plena realización— en la esencia de cada especie. El juego de clasificaciones verbales nos llevó, en la tabla ancilar, a enumerar el tipo E". Este tipo nos resultó inconcebible como tipo ancilar, pero no es inconcebible en sí mismo. Posee su propio sentido noético: es, como dijimos, la no-literatura. También hubiéramos podido trazar el esquema ancilar como un eje cargado con todos los procesos intermedios, y cuyos dos polos serían: a un lado, la literatura diáfana, teóricamente desprovista de tentaciones ancilares, que llamaríamos "alfa", y al otro lado, la no-literatura, el tipo E", que llamaríamos "omega". Pues bien: entonces resulta que "omega" sí existe, en todas las obras puramente no literarias; y, en cambio, por mucho que nos esforcemos, "alfa" no existe, porque no existe literatura que viva sin alimentarse de la no-literatura, en grado mayor o menor. Sería un imposible tipo escorbútico. "Alfa" es un apetito abstracto que se arroja sobre "omega" como un ave de presa y vive de su sustancia. Por donde caemos en una nueva demostración descriptiva de la universalidad o ilimitación temática de la literatura.

35. *Los demás empréstitos: ensanches.* El poético-esporádico (F) es mera incrustación lingüística que no afecta al sesgo del pensar literario, o sólo lo afectaría al desvirtuarse por mal gusto, al convertirse en mala literatura, como en el caso espurio del duelo presentado por el novelista en términos de crónica de sala de armas (II, 16), parangón del caso espurio recíproco o tirada lírica inoportuna en la obra científica (II, 14). El semántico-total (G) muestra el aprovechamiento del argumento histórico o científico, de franca intención literaria. Lo propio puede decirse del semántico-esporádico (H), y aun es en él más evidente la imposibi-

lidad de enturbiar la intención literaria por su misma modestia cuantitativa. Casos todos de "ensanche" y no de "invasión". La teleología literaria nunca ha sido afectada.

Como vemos, el verdadero concepto de ensanche se reduce al tipo G, pues el F y el H no afectan el carácter de la obra por ser esporádicos, y menos aún el F que el H. En efecto, el F, como *poetema*, no pasa de modo de hablar, y sólo significa asunto en cuanto es considerado como *semantema*, o sea por su fase de asunto, por lo que necesariamente implique del tipo H.

36. *Primeras conclusiones sobre la literatura.* Si a las consideraciones anteriores sumamos ahora el criterio de la voluntad en el servicio, que parte de nuestro cuadro ancilar secundario (II, 10 *ss.*), podemos ya resumir así nuestras primeras conclusiones:

La literatura es tan universal que puede, conscientemente o no, ya de propósito, ya de paso y con indiferencia o ya de mala gana, dejar algunas limosnas en las escarcelas de la historia y la ciencia. Por su universalidad misma, adquiere, ante la historia y ante la ciencia, el valor vicario de la vida. Nada que sea humano le es ajeno, y cuanto existe es humano para el hombre. De suerte que historia y ciencia pueden *económicamente* tomar por materia el estudio de la literatura como un testimonio compendioso de la realidad. Pero, en cuanto la historia y la ciencia significan órdenes del pensamiento específico, se detienen respetuosamente a las puertas de la literatura.

En cambio, hemos visto que la literatura unas veces se entromete a ayudar a la historia (III, 14 a 17), y otras, a ayudar a la ciencia (III, 24 a 29). La literatura tiene ejércitos sobrantes para invadir campos ajenos. Las incursiones literarias en estos campos pueden ser permanentes o transitorias. Permanentes, en la ficción interna de la historia o en la externa de la ciencia; transitorias, en la ficción externa de la historia y en la interna de la ciencia, o aun en el rapto del descubrimiento por iluminación intuitiva. De suerte que, como las expediciones civilizadoras de los antiguos Incas, sólo fundan establecimientos donde hacen falta y son acep-

tadas, y se retiran discretamente donde ya no hacen falta o se las rechaza.

37. *Precauciones metódicas.* Aquí daríamos por terminada esta segunda etapa del deslinde, a no ser porque la necesidad de referirnos a la literatura en conjunto nos obligó a un lenguaje abstracto en que no se ven bullir las especies vivas. Para proponer ahora algunos ejemplos, a título de ejercicios analíticos, tenemos que asegurarnos algunas precauciones metódicas. *1º* Porque la índole especial de la literatura, dentro de la tríada teórica, nos obligará a una marcha digresiva, que no guarda compás con la que aplicamos a la historia y a la ciencia. *2º* Porque no se puede ejemplificar ordenadamente la literatura sin agrupar los ejemplos por funciones. Lo primero es una elasticidad metódica en el tratamiento del fenómeno literario. Lo segundo, una anticipación metódica sobre la descripción del fenómeno literario concreto, descripción que no es aún el objeto de este libro (III, 40).

38. *Elasticidad metódica. Fertilizaciones y excitaciones metafóricas.* Se impone un pequeño cambio en el método. Ya no tememos encontrar en la literatura limitaciones ni contaminaciones, y abandonamos por eso el primer movimiento de nuestro avance sobre la historia y sobre la ciencia. Nos queda ahora decir algo más sobre el empréstito semántico-total (G), al cual acabamos de reducir el concepto de los "ensanches literarios" (lo contrario de los límites, III, 35). Huimos de la vaguedad del término "influencias" (III, 32), y por igual razón, huímos aquí del término "inspiración", que sugiere muchas otras ideas, aunque más adelante lo usaremos con libertad (VIII). Bien podemos llamar al ensanche "fertilización", para de una vez descubrir su efecto sobre la obra literaria. Esto, a condición de no confundir la fertilización propiamente tal, empréstito temático que está presente en la obra misma, con aquella otra fertilización que es más bien una "excitación metafórica" acontecida en la mente y anterior a la obra.

La excitación metafórica de que hablamos puede ilus-

trarse con aquel instante en que Sor Juana Inés de la Cruz —grande autoridad en las experiencias del conocer— logra entender algunas reconditeces de la teología a través del estudio de la teoría musical (VIII, 25). Luego se ve que esta excitación metafórica se relaciona con la iluminación intuitiva, y es más bien una contaminación que el obrar literario de la mente produce sobre el obrar científico: así el rapto en la manzana de Newton (III, 29). Sólo que aquel rapto dio un descubrimiento para la ciencia, mientras que la excitación metafórica en Sor Juana lo dio únicamente para la persona. Allá fue un descubrimiento histórico; acá, individual.

Tal excitación metafórica se funda en la comunicabilidad de los órdenes mentales, de la cual los imperfectos desprendimientos de origen no son más que un caso explícito y visible, una etapa histórica y genética (III, 8, 16, 41, 43, 46 y 51). Pero la naturaleza del espíritu es tan compleja, que en cualquier momento de nuestra evolución hay siempre una comunicación latente de los diversos ejercicios o disciplinas, los cuales no por eso pierden su autonomía esencial. De una a otra disciplina siempre pueden darse excitaciones metafóricas que, en nuestro caso, vienen a ser contaminaciones noéticas de la no-literatura por la literatura, o mejor, por lo literario anterior a la literatura (I, 14). Ellas saltan de un orden a otro aun sin conexión aparente, misterio semejante al salto de los electrones de una a otra órbita interatómica, que la física cuantista registra con asombro (IV, 20-5°; V, 15; VIII, 17-4°).

Observación 1ª: No confundir las excitaciones metafóricas con las analogías de estilo entre las distintas manifestaciones genéricas de las etapas culturales, concepto histórico que no afecta al deslinde (III, 8).

Observación 2ª: Cuando las excitaciones metafóricas pierden su carácter etéreo, eléctrico, y se estabilizan en cauces mecánicos —en suma, cuando las metáforas se toman al pie de la letra—, abren canales peligrosos. Tales las contaminaciones espurias de unas a otras disciplinas (I, 8 final; II, 13; III, 13, 30, 58-4°).

Pero las fertilizaciones propiamente tales a que aquí

queremos referirnos son mucho menos misteriosas; no acontecen ya como meros resortes de la mente, sino que, además, se revelan expresamente en la obra literaria, responden al empréstito semántico-total, y no son más que un aprovechamiento de temas extraños por parte de la literatura. Por supuesto, también hay fertilizaciones en el sentido contrario: de la literatura sobre la no-literatura. Aquí sólo nos interesa el tipo inverso, el empréstito semántico-total, y secundariamente, el esporádico correspondiente: en primer lugar, G; y accesoriamente, H. Las consideraciones siguientes vienen a ser complementarias del capítulo II, en la parte respectiva, o sea: estudio del tipo G.

39. *Sentido recíproco de las fertilizaciones.* Se ofrece esclarecer la naturaleza de las fertilizaciones. Lo que, visto desde la literatura, es empréstito con valor de ensanche temático, visto desde la no-literatura, es un aprovechamiento económico de la literatura entendida como función vicaria de la realidad (III, 35, 36). Este galimatías técnico, cuyo fin es insistir en que aquí no hay límite ni contaminación para la literatura, se traduce así: cuando la literatura absorbe temas de la no-literatura, ésta puede aprovecharlos como un documento más de la vida. Consideremos este aprovechamiento desde el extremo no literario y desde el extremo literario.

Este aprovechamiento, considerado desde el extremo no literario, tienen dos grados: *1º* es mera corroboración de conocimientos ya adquiridos por otros medios, como cuando la literatura menciona lo que ya sabían la historia o la ciencia; *2º* es origen de conocimientos nuevos, o fuente, como cuando hemos visto que la literatura complementa la historia (III, 17). La fuente tiene un valor heurístico distinto en la historia y en la ciencia, que resulta de la distinta naturaleza del suceder a que una y otra disciplina se aplican, suceder englobado en un solo concepto al enumerar las funciones teóricas de la mente, pero que será objeto de un discrimen ulterior (III, 3 y V, 4): *1º* para la ciencia, la fuente es mera provocación en el conocimiento de un dato permanente, que hasta entonces no había llamado la atención; *2º* para la

historia, la fuente ofrece a su vez dos grados teóricos y provisionales, no siempre discernibles en la práctica: *a)* fuente absoluta; *b)* fuente relativa. Es absoluta cuando, efectivamente, el testimonio es único por naturaleza; es relativa, cuando se trata del único testimonio que ha llegado a nosotros, entre varios testimonios posibles que se han perdido. Como, en general, el suceder histórico deja varios rastros, la mayoría de las veces la fuente es relativa. Así, para la historia o para la ciencia, la fuente puede retroactivamente descender al grado de una mera corroboración, en concepto al menos, si luego resulta que se descubren otras corroboraciones; aunque, en la historia de la historia o en la historia de la ciencia, siempre conserve el título de "haber sido la fuente".

Ahora bien, desde el extremo literario, el aprovechamiento, sometido al cuadro ancilar secundario de la intención, ofrece los tres grados que ya conocemos: *1º* voluntario; *2º* involuntario, y *3º* violento: intencionalmente ofrecido, indiferente o casual, y resistente o reacio. Esta gradación se refleja de diverso modo sobre el estilo literario del documento: en el caso voluntario, la literatura tiende a hacer un sacrificio en sus apetitos de imaginación, para proveer en lo posible la veracidad práctica; en el caso indiferente, la literatura generalmente estiliza la realidad, como en *La gitanilla*, de Cervantes, más preciosista que realista, y que destila, entre los documentos de la vida gitana, los que tienen color estético. Así también la presentación del honor en la comedia española, donde sin duda aquel sentimiento se exagera en código literario algo más allá de la realidad, para darle todo su vigor de resorte patético. En el caso violento, al que antes nos referimos en bloque (II, 23), caba aún discernir: *a)* la resistencia virtual o potencial; *b)* la resistencia efectiva. Vinci "hubiera resistido", a haberla previsto, la interpretación que el psicoanálisis haría siglos más tarde sobre su documento onírico; en tanto que Sacher-Masoch se opuso efectivamente a la interpretación que en sus días se hizo de su postura ante la vida. Ambos casos resultan del mayor o menor desajuste cronológico, pero ambos caen en rigor dentro de la resistencia, virtual o efectiva, ante el aprovechamiento im-

previsto. *c)* Hay todavía otro caso más sutil: la resistencia precautoria o de previsión, como cuando un autor afecta desconocer un país donde después se averigua que tuvo cuentas con la policía. En este caso hay el disimulo de una realidad, y lo que en derecho se llamaría dolo.

La exégesis se ve obligada a abrirse paso por entre estas trampas de la intención. Y todavía descubre con frecuencia que el dato crudo y ofrecido solícitamente revela menos directamente la realidad que el dato estilizado o el dato encubierto. Tal es la complejidad del fenómeno literario: tal será la sutileza de la interpretación que deba aplicársele.

Hay que explicar ahora la anticipación metódica que anunciamos (III, 37).

40. *Anticipación metódica.* Dijimos, a reserva de esclarecerlo gradualmente, que la literatura procede mediante la ficción (III, 7 y 8-c). Esta ficción se expresa a través del lenguaje puesto en valor estético, y opera por tres movimientos o funciones formales (I, 10). La expresión "funciones formales" resulta de consideraciones que no son objeto del presente libro y que se han de publicar más tarde. En adelante las llamaré simplemente "funciones literarias", puesto que en este libro no examinaremos los otros órdenes posibles de funciones literarias.

Son ellas las principales manifestaciones de la literatura, a saber: drama (comedia y tragedia), novela (que envuelve la épica) y poesía (identificada con la lírica). Entiéndase bien: funciones, procedimientos de ataque de la mente literaria sobre sus objetos; no los géneros estáticos que ellas abarcan. Sin entrar por ahora en mayores honduras, y sin hacer caso de que la obra sea prosificada o versificada, drama será para nosotros la representación histriónica, cómica o trágica, ya en el acto teatral mismo o aun en la obra escrita para el teatro, de hechos ofrecidos como actuales; novela será la narración de hechos ausentes y pretéritos en concepto, aunque los verbos, por sintaxis figurada, se usen en presente; y poesía, la expresión de las puras energías subjetivas. El examen de las fertilizaciones puede, pues, orientarse por el siguiente cuadro:

Tipo G (y H) Fertilizaciones	1º Drama 2º Novela 3º Poesía	e Historia
	4º Drama 5º Novela 6º Poesía	y Ciencia

Este cuadro sugiere dos observaciones:

1ª Entre el primer grupo o grupo histórico y el segundo o grupo científico, hay un matiz que salta a los ojos:

a) La historia es resurrección del pasado. La vitalización que adquiere la historia en la presentación literaria es tan intensa, que aun logra predominar sobre anacronismos, errores y caprichos. La literatura de asunto histórico puede acertar con una verdad humana más profunda que los inventarios y calendarios históricos. El alegato de Jonathan Nield en pro de la novela histórica (*Guide to Historical Novels and Tales*) es, en tal sentido, extensivo a toda la literatura de asunto histórico. Y éste es el momento de recordar la tesis aristotélica respecto a la primacía filosófica de la literatura sobre la historia (V, 17). Parece, pues, que de modo general es la historia quien sale ganando en este tipo de fertilización. Aun puede decirse que, desde el punto de vista literario, este tipo ni siquiera ha sido muy fecundo en obras maestras.

b) La ciencia se gobierna por un rigor que no cuadra con la naturaleza imaginativa de la literatura. En cambio, las incrustaciones del rigor científico dan a la literatura ese encanto indefinible que comunica a los alimentos blandos alguna dureza inesperada: la almendra o la nuez con que choca el diente en el crocante. Además, el partir de datos científicos para el vuelo de la imaginación, comunica a ésta un mayor misterio o incentivo, como si ello consolara una secreta esperanza, dando algo de posibilidad a los imposibles de la fantasía.

Parece, pues, que de modo general es la literatura quien sale ganando en este género de fertilizaciones.

2ª Para el recto entendimiento de ambos grupos, el histórico y el científico, hay que tener en el espíritu el principio de las "ondas alternantes" a que antes nos hemos referido (II, 8-G y 17): la obra literaria corre como un haz de hilos estambrados y, en ese proceso, el asunto no literario va como sobrentendido y sólo reaparece de tiempo en tiempo, con una frecuencia variable, y permanece en foco visible también con constancia variable. Vuelve después a sumergirse, y así sucesivamente. De otro modo, caeríamos en el tipo inconcebible E".

Ejemplo: una novela sobre Napoleón cita los hechos históricos de su vida de tiempo en tiempo (aquí la alternancia de la onda ancilar), y de tiempo en tiempo lo trata en términos puramente novelísticos, como lo haría con cualquier figura ficticia.

Pasemos ahora a las fases del tipo G (y H) en su naturaleza de fertilizaciones, ejemplificándolas por las tres distintas funciones formales de la literatura —drama, novela y poesía— y refiriéndolas a los dos campos comparativos de nuestra tríada teórica: historia y ciencia.

41. *Drama e historia.* Por el extremo no literario, el drama "historiante" (concepto más general que el "drama histórico")* es corroboración o es fuente. En tal sentido, hemos dicho que hay historia complementada (III, 17). Por el extremo literario, el dato histórico acarreado en el drama recorre la escala intencional. Ambos sentidos se cruzan en la interpretación práctica: Esquilo, en *Los persas*, usa de la historia conscientemente, pero no podía prever que su tragedia quedara en valor de fuente, etcétera (III, 44, 45).**

¿Cómo obra la función del drama sobre la operación histórica? Veamos esta operación. ¿Qué hace la historia con sus datos? *1º* Los descubre; *2º* los expone; *3º* los explica,

* Drama "histórico" sólo podría llamarse al tipo total, G; drama "historiante" comprende el tipo esporádico, H.

** A. R., "*Los persas*, de Esquilo", en *El Nacional*, México, 13 de mayo de 1941. [Después en *Junta de sombras*, México, El Colegio Nacional, 1949, pp. 168-172.]

sea por sus propios medios, sea con ayuda de ciencias y técnicas auxiliares.

1º Descubrimiento, o corroboración secundaria, son operaciones de la historia, no de las técnicas dramáticas. Aquí estamos en el extremo no literario, donde el drama es usado como materia histórica.

a) Testimonio voluntario. Ejemplo: Se delata en un drama la prevaricación de un político, ignorada hasta entonces. Utilidad práctica, ancilar, transportada al drama. Modalidad estratégica de la delación, sea para atenuar el compromiso jurídico, sea para reforzarse con la emoción plebiscitaria que erige al público en juez potencial y suscita un movimiento de la opinión. Comparable, como refuerzo, a la inserción de la judicial en la epidíctica de que habla Aristóteles en su *Retórica*: Isócrates aprovecha la ocasión del *Panegírico* para acusar a Cares. Comparable, como atenuación, a las especies científicas que Jules Romains prefiere arriesgar en la novela para no exponerlas a los rigores de la tesis (II, 13). Fuera de este ofrecimiento espurio, extratécnico, no se ve cómo podría confiarse voluntariamente al drama la presentación de un descubrimiento histórico, pues sería un "gasto inútil".

b) Testimonio involuntario. En cualquier momento de la literatura pueden aparecer dramas independientes de la historicidad específica (y aun de la tradición legendaria, como aquel *Anteo* en que Agatón aventuró una tragedia extraña a las sagas heroicas); o pueden, en cualquier momento, aparecer dramas abstractos (simbólicos, alegóricos, fantásticos) que son ajenos a la historicidad. Pero la ciencia literaria logra al cabo descubrir su vinculación con la historia, su dato involuntario, su fecha escondida, lo mismo en el drama realista que en el de pura imaginación, porque tanto las realidades del primero como las imaginaciones del segundo —aunque aquí de modo más vago—, tienen su historia. Esta historicidad involuntaria va desde lo obvio hasta lo recóndito (III, 43, 44).

c) Testimonio violento. Su posibilidad general quedó suficientemente analizada para toda la literatura (III, 39). Para el drama en particular, resulta laborioso el buscar ejemplos. Salvo cuando el investigador va sobre aviso y siguien-

do una pista, será inusitado que nos salte a los ojos, de repente, en un drama, la fuente o siquiera la corroboración del dato que el drama ha querido precisamente disimular. Y, sin embargo, cabe aquí, para quien va con sus trampas preparadas, el dar caza a ese testimonio negativo que es la omisión dolosa, o siquiera intencionada.

2º Exposición de lo histórico en el drama. Tiene que ser voluntaria, intencional, y ofrece tres casos, descontado el inconcebible del "gasto inútil":

a) La historia que, por imperfecto desprendimiento de orígenes, aún no llega a ser historia: el pueblo primitivo que conserva sus tradiciones en forma teatral. Acaso corresponda aquí ese monólogo sacerdotal, hoy perdido, que, según cree John Hubert Cornyn, se practicaba entre los antiguos mexicanos, por más que el hecho de ser monólogo o representación de un solo actor lo acerca a la épica. Y, en efecto, en la épica o novelística el caso se presenta con toda diafanidad (III, 8, 16, 38, 43, 46, 51). Pero también lo encontramos bien manifiesto en la antigua tragedia, repertorio de hazañas y genealogías legendarias vinculadas a cultos históricos, y en los orígenes del teatro medieval europeo, repertorio hagiográfico de igual sentido. Ya se entiende que, en estos tipos, historia y leyenda andan mezcladas.

b) Función poética ancilar de popularización o pedagogía (II, 14, 15). Ejemplo: una dramatización de la vida de Bolívar para fines "panamericanos" de enseñanza por radio, o la teatralización escolar del Grito de Dolores para el día de la Independencia.

c) Aprovechamiento del interés estético secundario que acompaña al suceso histórico, interés estético que aquí se vuelve patético. Es el caso más característico y general del drama histórico.

3º Explicación o interpretación de la historia en el drama. Es por fuerza intencional. Fuera del inconcebible "gasto inútil", se la usa en tres casos:

a) Por el interés patético de la historia, como en el caso *(c)* anterior.

b) Como atenuación estratégica, y para no adquirir el compromiso del pleno rigor histórico, tipo de paradoja que

es parangón del tipo espurio o extratécnico de la delación en el drama, arriba considerado. George Bernard Shaw, en *Matusalén*, usa de Napoleón como mero símbolo mitológico de la energía humana, cosa que aquí no nos importa; pero en *El hombre de los destinos*, arriesga una hipótesis biográfica sobre Napoleón y los comienzos de su carrera. Este tipo hipotético suele iluminar hondamente la interpretación histórica, al incorporarla en la conducta de los caracteres dramáticos.

c) Por interés pedagógico, según el tipo *(b)* de la exposición histórica ya considerado.

42. *Ejercicio analítico de Don Pedro el Cruel.* Sea la tradición de la comedia española sobre la figura de Don Pedro el Cruel. *1º* El tema aparece simplemente aludido en un drama no histórico; empréstito semántico-esporádico (H), de mero alcance retórico. *2º* El tema es el argumento del drama, y da el verdadero drama histórico: empréstito semántico-total (G). La sazón literaria depende de la estilización o el apego más o menos estrictos a la verdad histórica (*La Gitanilla* y "el honor en la comedia", III, 39). Hay casos históricos que están "pidiendo el teatro" y entran derechamente en el drama; los hay que requieren grandes retoques y aderezos. Pero el valor literario no reside en el apego histórico. Si se acierta a resolver de un golpe ambos problemas, o es por elección feliz del tema —libre coincidencia entre la literatura y la historia—, o por un arte intelectual que da con un éxito en sí mismo extraliterario, como el de resolver logogrifos, aunque puesto aquí en valor literario. Manzoni que, en su *Carta sobre las unidades dramáticas*, al hacer la apología del drama histórico, aseguró que "las causas históricas de una acción son esencialmente las más dramáticas y las más interesantes, y cuanto más conformes sean los hechos con la verdad material, tendrán en más alto grado la verdad poética que buscamos en la tragedia", rectificó esta identificación de la verdad histórica con la verdad poética en su ensayo posterior *De la novela histórica*. La ley de esta operación mental, sin duda descubierta por Schiller, consiste en palpar la juntura "entre el drama de la pasión individual

y el drama de la plaza pública. Así se explican esas misteriosas figuras de mujeres y de niños, colocadas por la tradición como hitos terminales al principio de toda gran evolución histórica, como si el drama del hogar fuese inseparable del que se desata por la voz de los tribunos o por el puñal de los conspiradores. Así, en la fantasía popular que abrillanta los orígenes de las repúblicas, la sangre de Lucrecia y de Virginia es riego lustral y expiatorio para la libertad romana, y la flecha del arquero Tell rubrica la Carta de las franquicias helvéticas" (Menéndez y Pelayo, *op. cit.*).

La tradición teatral de Don Pedro puede estudiarse: *1º* Dentro del teatro mismo, o aun dentro de una o varias literaturas en general, para sólo ver la evolución literaria del tema (como alguna vez estudiamos la confrontación del hombre y la naturaleza en el monólogo del Segismundo calderoniano),* y entonces tenemos ciencia literaria, temática comparada. *2º* En relación con la verdad histórica: *a)* Será entonces ciencia literaria auxiliada por la historia, si se trata de apreciar la dosis de historia que la obra literaria aprovecha. *b)* Será historia documentada o corroborada por el testimonio literario, cuando se trata de recoger así un documento más sobre la opinión histórica. En nuestro caso, tal opinión vacila entre la noción de Pedro el "Cruel" y la noción de Pedro el "Justiciero", como en un tiempo lo ha llamado Sevilla.

Y así sucesivamente, según los diversos usos posibles del tema. Pues adviértase que aun la historia de los conocimientos populares en materia de fisiología humana encuentra datos en la tradición de Don Pedro: así aquel crugir de las choquezuelas, que lo denunciaba cuando andaba en sus fechorías, nocturno e incógnito, y de que tan felices efectos patéticos ha sacado el teatro.

Todo es tirar, y comienza a desarrollarse la cinta de motivos complejos. ¡Universalidad de la literatura, este espejo de la vida y de la no-vida!

Pasemos a algunas observaciones complementarias.

* A. R., "Un tema de *La vida es sueño*", *op. cit.*, II, 19, 4ª *n.* [*Capítulos de literatura española,* 2ª serie, México, 1945; *Obras Completas*, VI, pp. 186-204].

43. *Historicidad obvia en el drama.* En los orígenes de la literatura y la historia, el desprendimiento de ambos órdenes es imperfecto, y se da sobre el subsuelo común de la mitología. Lo histórico y lo literario son todavía algo anterior a la literatura y a la historia (I, 14; III, 8, 16, 38, 41, 46, 51). Mientras una civilización no conoce otra forma de historia que la dramática o la épica, no ha llegado aún a la historia. En cuanto a la fertilización del drama por la historia, podemos también aquí descartar el tipo obvio, consecuencia de la universalidad literaria: todo dato de realidad histórica puede ser mentado en el drama, y cuando se trata de una historicidad común o no específica, caemos en el tipo obvio ancilar. Si la escena representa una casa, es que los personajes viven en casas, sea por la época, que no es ya la época de las cavernas, sea por la clase social, que no es la de los gitanos amontonados en carros o acampados bajo los árboles, etcétera. Esta historicidad transparente no merece detener nuestra mirada. Salvo el caso singular de reiteración, en que la ciencia literaria descubre una frecuencia temática que se resuelve en inclinación psicológica (II, 5 y 21).

44. *Inserción de la historicidad en el drama.* Veámosla en dos grandes ejemplos.

La tragedia antigua —con una sola excepción que nos ha llegado: *Los persas*, de Esquilo (III, 41, 45)— opera, dentro de la mitología, con una clase ficticia: dioses y héroes a quienes se anima con pasiones más o menos humanas. Tardía, crece a su lado la comedia, derivada de las fiestas báquicas y pronto captada por el costumbrismo. La comedia opera ya con una clase histórica. Por aquí entra la historicidad en el drama. Las instituciones dorias sujetan a la comedia dentro de los tipos abstractos; las libertades atenienses la dejan llegar a las personalidades y a los hombres del día (Aristófanes contra Cleón).

Compárese esto con los orígenes del teatro occidental que, antes de los géneros independientes y profanos, cruza por los géneros religiosos, inspirados en los Evangelios y la hagiografía, fondo mitológico de la época. "Si la antigua poesía tenía dioses celestiales, infernales y terrenos, la moderna

tiene ángeles y santos del cielo... Conviene que la materia épica sea fundada en la historia verdadera de nuestra religión cristiana" (Cascales, *Tablas poéticas*, 1617). Al bifurcarse a su vez el teatro occidental, la tragedia conserva la tendencia a operar con una clase ficticia o, lo que equivale, extraordinaria: príncipes y señores, ya escogidos en la tradición remota o reciente, clásica o nacional. La comedia cae sobre la clase actual y cotidiana, aunque por mucho tiempo da en los tipos abstractos: el avaro, el tartufo.

45. *La ilustre excepción de "Los persas"* (III, 17, 41, 44). La historia, en su primer acceso a la tragedia, tuvo que subir al coturno y presentarse algo magnificada. Seguramente que *Los persas* no es la primer tragedia en que ello se intenta. Frínico, predecesor de Esquilo, había llevado ya al teatro una *Toma de Mileto* por los persas, que fue prohibida, así como multado el autor, por la exaltación pasional que produjo en el auditorio. Esta exaltación se explica, no sólo por el estado bélico entre helenos y persas, sino porque, en el largo proceso de la invasión persa sobre el mundo helénico, la caída de Mileto representa la primer conquista trascendental, y la que arrojó sobre Atenas la herencia de la cultura cuyo emporio hasta entonces era Mileto, expulsando sobre el Occidente, hasta los términos de la Italia griega, al semillero de filósofos del Asia Menor. Seguramente que Esquilo, en los desquites del tiempo, quiso ahora dar una respuesta al dolor expresado en Frínico, presentando el espectáculo de una victoria helénica, de un dolor de los persas.

46. *Novela e historia*. Segundo capítulo en el cuadro de fertilizaciones (III, 40). El proceso seguido para el drama se repite para la novela. Por el extremo no literario, la novela "historiante" puede ser corroboración, o bien fuente auténtica o relativa (III, 39). Por el extremo literario, recorremos otra vez la escala intencional. Sobre el cruce de uno y otro sentido en la interpretación práctica, recuérdese lo dicho sobre la historia completada (III, 17): La epopeya castellana queda involuntariamente como complemento de la crónica.

1º Aquí también, y al mismo modo que el drama, la novela puede ofrecer a la historia descubrimientos o corroboraciones voluntarias, involuntarias y aun violentas.

2º Aquí también encontramos la exposición histórica, siempre intencional, en los tres grados (descartado el "gasto inútil"): *a)* imperfecto desprendimiento de orígenes (III, 8, 16, 38, 41, 43, 51), tan sensible en la novela como en el drama: ejemplo de Egipto, dado a novelar la historia (II, 13), ejemplo de la épica escandinava, aficionada a lo maravilloso y donde es imposible trazar el límite; *b)* propósito de popularización o pedagogía en el género híbrido de la historia novelada; *c)* aprovechamiento del interés patético de la historia, en la auténtica novela histórica.

3º Aquí también, la explicación o interpretación por fuerza intencional y, descartado el "gasto inútil", ya fundada en el interés patético, ya en la atenuación estratégica, ya en los fines pedagógicos (II, 12; III, 41).

47. *Observaciones. 1ª* La literatura narrativa o novelesca se presta tanto como el drama al acarreo del tema histórico.

2ª Hay una historicidad latente en la novela, relacionada con el tipo obvio. Y en ella, lo mismo que en el drama, entraña una referencia más o menos expresa o tácita al tiempo y al espacio (época y lugar), a la circunstancia social (historicidad específica). Todo autor escribe desde aquella intersección de líneas históricas que lleva como marca en la frente. El mismo sabor atemporal y escueto de las *Quinze joyes du mariage* permite a Leo Spitzer situar esta obra, por testimonio de omisión, en su hora medieval.

3ª En la novela fantástica, la capa histórica se adelgaza más o menos, sin desaparecer del todo en teoría: *a)* porque también tienen historia los géneros de la imaginación literaria, y el cuento fantástico por excelencia, el cuento árabe, delata su origen en cuanto habla de genios y huríes; *b)* porque el recurso más socorrido de la novela fantástica consiste en introducir en el mundo real un dato irreal para observar la alteración que produce, y ese ambiente real que sirve de campo al experimento ayuda a datar la novela. Por supues-

to, la interpretación práctica se dificulta con la vecindad: entre el cuento árabe y la fábula milesia es fácil orientarse por el solo tipo de fantasía; no lo sería igualmente entre un relato fantástico belga y uno suizo, donde hay que acudir a los elementos no imaginativos, sean referencias a lugares y hábitos, sean formas dialectales del francés, etcétera. Dentro de una misma literatura, de la Edad Media al Renacimiento, no podría ocultarse la delación lingüística; pero ¿entre 1830 y 1840?

4ª Como para el drama (ejemplo de Shaw sobre Napoleón), la explicación histórica se desliza en la novela a través de la hipótesis biográfica: Jules Romains atribuye a Briand ciertas reflexiones que muy probablemente cruzaron el ánimo de éste, cuando el escándalo provocado por su discurso en la huelga ferroviaria. Abundantes ejemplos en Galdós.

5ª El tipo vacilante de la biografía puede acercarse más o menos a la novela. Recuérdense los conocidos libros de Maurois sobre los poetas ingleses y, para América, el *Don Manuel* (González Prada), de Luis Alberto Sánchez, el *José Asunción Silva*, de Alberto Miramón, el *Don Alberto Blest Gana*, de "Alone", etcétera. El dilema va siempre de la historia (o biografía) novelada a la novela histórica (o biográfica), según el declive de la intención.

6ª Tipo singular de novela "historiante" es la novela de clave, que se presta a la delación de modalidad estratégica, por refuerzo plebiscitario y por atenuación jurídica, como en el caso del drama (III, 41-1º). Así fue como José Ortega y Gasset averiguó, en *Troteras y danzaderas*, de Pérez Ayala, quién le había sustraido del bolsillo una suma de dinero. En general, el propósito es retratar una sociedad sin herir de frente las susceptibilidades: las *Memorias* de Saint-Simon pasan a ser *En busca del tiempo perdido*, de Marcel Proust, y el autor se reserva la libertad de crear un tipo, como Charlus, fundiendo en uno varios modelos, o de introducir alteraciones inventadas. A veces, el escándalo o el crimen entran directamente en el cuento. Mariano Silva Aceves recogió así cierto suceso del mundo diplomático en México; Georges

Simenon se jacta de trasladar en bruto, a sus novelas, las gacetillas de policía.*

48. *Inserción de la historicidad en la novela.* En verdad, la historia, entendida a la manera clásica, justifica la despectiva sentencia de Macaulay: "novela fundada en hechos", por el recurso a las ficciones externas: retratos, discursos, diálogos, etcétera (III, 15). La Edad Media, al calor de la idea religiosa, introduce en la historia un nuevo concepto providencialista que, por una parte, ensancha el sentido del tiempo histórico según adelante se explicará (III, 28) y, por otra, considera a la humanidad toda como un solo hombre conducido por el Creador hacia la redención. San Agustín anuncia a Bossuet. En Paulo Orosio, la historia es lección y castigo, desfile de calamidades: *Moesta Mundi*. Pero, sobre este concepto básico, las obras históricas medievales pronto se deshacen en crónicas e inventarios. La Edad Moderna vuelve, por imitación, al tipo novelesco de los antiguos, mezclando en él más o menos un sentimiento pragmático y de ejemplaridad: esta nota es crudamente política en Maquiavelo y predominantemente ética en Mariana. El siglo XVIII pervierte la historia en tesis y epigrama. Como se ha dicho, la flecha es, en Voltaire, enherbolada, leve y aérea; y es, en Gibbon, torpe y plomiza. La reacción contra este proceder sobreviene entonces a modo de apetito romántico. "Y como la historia escrita al modo de Gibbon o de Voltaire hablaba al ingenio, pero no a los ojos, y la historia escrita al modo antiguo no abarcaba mayor espacio que el que va desde la Acrópolis hasta el Pireo, o el que se dilata desde el arco de Septimio hasta el anfiteatro Flavio, fue menester que una mitad de la historia humana saliese de entre los escombros y cenizas, evocada por los conjuros del arte." ** Es decir, que se volvió la mirada a la Edad Media, restaurándola con nuevo espíritu y mediante los instrumentos de la literatura episódica (drama y novela), los cuales vinieron a servir así de acicates del pensar histórico.

* A. R., "La vida y la obra" [cf. *Tres puntos de exegética literaria.* Jornadas del Colegio de México, Nº 38, 1945, p. 30; en *Obras Completas*, XIV, páginas 259-260].
** Menéndez y Pelayo, *op. cit.*

"Sacudieron su manto de polvo las abadías y las torres feudales; tornó a arder un monte de leña en la cocina del señor sajón, mal avenido con la servidumbre de su raza; volvió a correr la tierra el maniferro Goetz de Berlichingen, terror del Obispo de Bamberg y esperanza de los aldeanos insurrectos; coronóse de lanzas y de alborotada muchedumbre de croatas, arcabuceros y frailes, el campamento de Wallenstein; repitieron las gaitas de los highlanders escoceses la marcha de combate; resonó en los lagos de Suiza el juramento de los compañeros de Stauffacher; cayó el Innominado a los pies del Cardenal Federico, y se alzó en el lazareto de Milán la bendita figura de Fra-Cristóforo. Se dirá que fueron arte híbrido, arte de transición, el drama y la novela históricos; pero ¡dichoso el arte que tal sangre vino a infundir en el cuerpo anémico de la historia!" *

Este movimiento puede evocarse con el nombre de Walter Scott, o con el de Manzoni, que fue a la vez autor de novela histórica en *I Promessi Sposi* y teórico del género en su *Carta sobre las unidades dramáticas* y luego en su opúsculo *De la novela histórica.* Como ejemplos españoles, pueden citarse *El Príncipe Negro en Castilla*, de Telesforo de Trueba y Cosío; *El señor de Bembibre*, de Enrique Gil; la *Ave Maris Stella*, de Amós de Escalante, y, sobre todo, los *Episodios Nacionales*, de Pérez Galdós; para México, las novelas históricas de Guillermo Prieto, Justo Sierra el viejo, Díaz Covarrubias, Altamirano, Riva Palacio, Olavarría y Ferrari, Victoriano Salado Álvarez.

Tras este milagro de fertilización de la historia por la literatura, sobrevienen las normas escuetas de la investigación, las técnicas eruditas y filológicas que, en nuestro tiempo, parecen empeñarse en cerrar el coto a todas las incursiones gloriosas de la fantasía. Y aquí de "los libros sin estilo y abrumados de notas y testimonios", los cuales, por ahora, están abonando el terreno para alguna síntesis futura.

Con todo, la novela histórica, en tropas irregulares, sigue conquistando el interés hacia la historia por terrenos que no alcanza la historia pura. Lo saben bien los lectores de *Los tres mosqueteros*, de los episodios de Erckmann-Chatrian y

* *Ibid.*

de Pérez Galdós. Y no sería una torpe manera de despertar la curiosidad histórica el establecer bibliografías metódicas de tales novelas, como las de Ernest A. Baker, en que puede recorrerse la vida inglesa desde la época legendaria de Beowulf y la Corte de Arturo hasta pleno siglo XIX; la de los Estados Unidos, desde el descubrimiento de América hasta la guerra con España; la de Francia, desde las persecuciones de cristianos en Nîmes, hasta las campañas coloniales en Argelia y Tonquín; la de Alemania, desde las emigraciones del siglo V hasta la crisis monetaria de los millones franceses en 1876, etcétera. "Me atrevo a sostener —dice Mahaffy— que por cada persona que ha logrado alguna información acerca de Luis XI, hurgando en las crónicas de la época, hay diez mil que tienen de él mejor y más verdadero concepto general por haber leído el *Quintin Durward* o *Nuestra Señora de París*. Y puedo añadir que la obligación de interesar a los públicos generales en la lectura histórica es inmensa y no menor el provecho que de ella deriva para la civilización moderna."

Poco antes había resumido así su pensamiento: "No se ha insistido lo bastante en que la mayoría de la literatura universal es histórica en cierto modo."

49. *Otro punto de vista.* Sir Walter Besant considera que los novelistas contribuyen a la historia de dos maneras: o por la pintura y reconstrucción del cuadro histórico en cuestión, o por la interpretación encarnada de las inquietudes de su época. Como ejemplos de lo primero cita a Defoe, Fielding, Dickens, las cartas de Swift y aun las obras más modestas de Thomas Brown y Ned Ward; y confiesa que, si le bastaran las fuerzas, emprendería, en torno a Defoe, la reconstrucción de la calle londinense y las agitaciones nacientes de la Inglaterra comercial, aspectos que no se descubren en el *Spectator* ni en el *Tatler*. Como ejemplos de lo segundo, o tipos de novelistas intérpretes, recuerda, entre otros, a Rabelais, expresión popular del anticlericalismo; a Voltaire, del escepticismo y la duda; a Charles Reade, de los anhelos de justicia y compasión para el desvalido; a la Beecher-Stowe, del antiesclavismo; a Mrs. Humphry Ward, de los pro-

blemas religiosos que han conturbado a los pueblos anglosajones.

El primer grupo novelístico es de reconstrucción, y cuando se aplica al pasado corresponde, aun en el sentido peyorativo, a lo que se llama *peinture d'histoire*. En español tiende algunas veces a la imitación lingüística o formal de una época pretérita (poética), no conformándose con la evocación de asuntos (semántica). En la Argentina, Larreta y después Levillier han cultivado este tipo, con varia fortuna; y en México, Artemio de Valle-Arizpe, para quien la historia de las costumbres pasadas da más bien pretexto a cierta interpretación personal e irónica de la vida.

El segundo grupo novelístico es un hacer historia o crear documentos para la futura historia, y se aplica a la expresión cabal de la vida contemporánea, en sus elementos ideales, sin por eso descontar los elementos materiales y hasta el color local. Más o menos, casi toda la novela contemporánea satisface este tipo. Entre nosotros, Martín Luis Guzmán, Mariano Azuela. En otros países hermanos, Güiraldes, José Eustasio Rivera, Teresa de la Parra, Ciro Alegría, etcétera.*

50. *La poesía y la historia.* Tercer capítulo de las fertilizaciones (III, 40). Drama y novela son funciones eminentemente episódicas. El análisis intentado para el uno daba la pauta para la otra. Inútil seguir con igual minuciosidad el caso de la poesía. Reducida a la lírica como aquí la entendemos, es menos poesía mientras más se apoya en el episodio. La poesía es, entre las funciones literarias, la hermana díscola que contraviene un poco el carácter de la familia. Cuanto más se acerca al tipo puro, menor historicidad admite. Y según se enturbia de episodio, va gradualmente aceptando la inserción histórica, hasta desvirtuarse en épica o novelística. A un extremo, *Igitur*, una sombra en las sombras, o el himno religioso que ha prescindido de todo motivo histórico y aun antropológico (puesto que en él se trata del yo y no del yo como ejemplar de la especie), y que se des-

* Escrito este libro, me llega la obra de Amado Alonso, *Ensayo sobre la novela histórica. El "modernismo" en La gloria de Don Ramiro*, Buenos Aires, Instituto de Filología, 1942, obra que me apresuro a recomendar.

carga en una explosión subjetiva del *anima mea*. A otro extremo, el *Cid*, los romances históricos tradicionales, los del Duque de Rivas, el viejo corrido mexicano; es decir: nombres, fechas, retratos, paisajes y sucesos, donde la onda poética resulta apoyada en hitos históricos, de suerte que el poema sólo se distingue de la historia en la mayor libertad de tratamiento y en el mayor espíritu exclamativo que se consiente.

51. *Grados de historicidad*. Nuestro análisis se reduce, pues, a apreciar la mayor o menor sujeción del poema al motivo histórico que lo ha provocado. He aquí los grados:

1º Poema y dato histórico se confunden en los orígenes de las literaturas por imperfecto desprendimiento, no porque aquél carezca de valor poemático, sino porque aún no existe la historia emancipada (III, 8, 16, 38, 41, 43, 46).

2º Poema y dato histórico se confunden también por el temperamento del poema. Así en ciertos rasgos de la épica castellana, tan apegada a la historia que permite usarla para llenar los huecos de ésta, en ajuste de cabal taracea. Hemos tocado el ejemplo varias veces: ya para la historia complementada, ya para el servicio de la novela como fuente histórica, y ahora como momentánea identidad semántica (si no poética, por aquello de la forma versificada) entre el poema y la crónica. Pero es que el ejemplo admite, en efecto, diversas fases.

3º El dato histórico anda disuelto en el flujo poemático, ya a modo de tipo obvio, o bien, de historicidad involuntaria y latente. Los métodos históricos de la crítica literaria, desde los más vastos y teñidos de sociología hasta los más particulares y prendidos a la lingüística —último residuo material de la historia, el más intangible e incorpóreo— se aplican aquí a sacar de la canción el precipitado de informaciones geográficas, cronológicas e institucionales que trae consigo. El poema de François Villon o el de Piers Plowman permiten reconstruir aspectos de la vida cotidiana en el Londres del siglo XIV o en el París del siglo XV.

4º El poema señala voluntariamente su asunto, y a él se pliega de un modo concreto: oda de Leopardi a la muerte

de Napoleón; o de un modo general y abstracto: *Ode Génoise*, de Jules Romains.

5º El poema se desliga de su provocación histórica. El héroe que inspiró al poeta puede sustituirse por otro y aun por un ser abstracto. Cierta oda de Salvador Díaz Mirón, de tal suerte quedó reducida al valor retórico puro, que el autor mismo comenzó por declararla consagrada a Henry George, luego a Ibsen y, finalmente, *A un profeta.* Genaro Estrada cuenta el caso, ya francamente cómico por lo mismo que se funda en razones extraliterarias y de orden mezquino, de cierto poema que, en la violenta sucesión de nuestras etapas políticas, apareció dedicado primero a Porfirio Diaz, luego a De la Barra, más tarde a Madero y, por último, a Victoriano Huerta. Así la persona de los "envíos" puede ser una persona real: el Gregorio (Martínez Sierra) en la *Balada en honor de las musas de carne y hueso*, de Darío; pero lo mismo puede ser el "Príncipe" de las antiguas baladas, o el "Fabio" de las *Ruinas de Itálica* y de la *Epístola Moral.*

6º Un grado más, y escapamos de toda historicidad. Sobran ejemplos en la "poesía pura".

52. *La literatura y la ciencia. Discrimen previo entre la ciencia ética y las reflexiones morales.* Antes de entrar en ejemplos según las funciones, una observación general. Para Toynbee, son vetas científicas en el manto de la literatura aquellos postulados éticos que, conscientemente o no, informan la obra literaria, aunque ésta no sea obra de tesis. Según esto, habría un caso excepcional de contaminación del giro mental de la literatura por la ciencia ética. Y hemos negado, en principio, que esta contaminación pueda acontecer, afirmando que la literatura sólo recibe de la no-literatura ensanches temáticos. Pero ¿acaso el giro mental de la literatura se contamina de ciencia por el acarreo de reflexiones morales? ¿Qué hay aquí de veta científica? Los postulados éticos no son la ciencia ética: son expresiones de hechos pragmáticos como las otras relaciones humanas, hechos que pueden ser objeto de una ciencia determinada, pero que por sí mismos no son la ciencia. Una piedra no es un tratado de mineralogía; la vida no es lo mismo que la bio-

logía. Si la obra literaria menciona una mesa, un médico, una casa, ni siquiera estamos ante un empréstito tomado de la carpintería, la medicina o la arquitectura, sino ante un tipo obvio, descartado ya por inútil, que revela una vez más la universalidad temática de la literatura (II, 5). Lo propio diremos de las reflexiones morales que aparezcan en una obra literaria y que no deben confundirse con las alusiones específicas a la ciencia ética. Lo único que cabe decir es que el abuso de reflexiones morales rebaja la calidad literaria: el abuso, no el uso, que es inevitable en principio. Y conste que aquí nos referimos a la literatura en pureza, no a la literatura aplicada en el ensayo moral del tipo senequista. Los deslices de Toynbee provienen invariablemente de confundir los rumbos mentales con los temas. El caso de la ética se resuelve, además, con esta observación secundaria: la historia, la ciencia del espíritu (en que acomoda la ética) y la literatura, aunque en distinto modo, se ocupan igualmente en las relaciones humanas; y este parentesco temático hace esperar y aun dar por demostrado un análogo parentesco en los rumbos mentales que está muy lejos de existir (V, 18-a). Por aquí se llega a las peores aberraciones: aquellas de que hace donaire el cuento del loco empeñado en dibujar un silbido (III, 57-2º; VIII, 34-2º).

53. *Drama y ciencia.* Cuarto capítulo de las fertilizaciones (III, 40).

1º En punto de corroboración o escurrimiento de especies científicas en el drama:

a) Por el extremo literario: no se descubre o corrobora la ciencia mediante el drama.

b) Por el extremo no literario: la ciencia puede encontrar materia de investigación para descubrimientos o corroboraciones, en dos casos:

b') El arqueológico, cuando las constancias obvias sobre el medio cultural acarreadas por el drama hacen de fuente absoluta o relativa, sea imperfecto desprendimiento de orígenes (tan perceptible en la épica como en la dramática antiguas), sea pérdida de documentos directos. Así, tal pasaje de Esquilo puede dar vestigios sobre la ya abolida institución

del matriarcado (II, 24; III, 10). El caso arqueológico parece más bien involuntario. Sólo en la remota confusión de la liturgia y el drama podrían rastrearse inserciones voluntarias del conocimiento religioso en el drama, y aun ahí más bien tienen carácter de exposición popular y catequística sobre lo ya conquistado, descubierto o conocido.

b") El moderno, cuando el drama —y singularmente el de asunto patológico o parapsicológico— aparece a la ciencia como un documento vicario de la observación directa. Naturalmente, este caso de descubrimiento más bien es una incitación a la observación directa. Incauto sería el hombre de ciencia que, sin esta verificación previa, se lanzara a sus especulaciones fundándose solamente en el poeta dramático. En este sentido, el especialista niega autenticidad a la sintomatología presentada por Ibsen en sus *Espectros*. Se han dado ejemplos en el capítulo II.

2º En punto a exposición o explicación científica (para la ciencia los dos términos se confunden) el drama nos da:

a) El tipo de popularización, pedagógico o catequista. A través del drama, los misioneros inculcaban a los indios de América la doctrina cristiana. El film ha propalado la historia y vicisitudes de los descubrimientos de Pasteur y de Ehrlich. El drama de tema científico encarna en individuos, ficticios o reales. En ambas maneras, lleva una nota de historicidad: ya por la referencia a la especie científica, que en sí misma tiene historia, o ya por la referencia al sabio. Pero ya no sería drama la fría presentación de procesos intelectuales; sería, a lo sumo, un tipo ancilar poético, de literatura aplicada, como los diálogos científicos que nadie se atrevería a representar. Esta necesidad de incorporar las especies se advierte aun en los Autos Sacramentales, confines de la aberración estética y acaso por eso más seductores, que evocan sobre la escena el misterio de la Encarnación mediante el recurso antropomórfico. En los orígenes del teatro occidental es visible el esfuerzo por convertir las entidades morales en Pedro, Juan y Francisco. El teatro antiguo, de inspiración religiosa, se obligaba a seguir operando con héroes mitológicos, cuando ya la filosofía había liquidado el antropomorfismo y sólo lo empleaba a manera de convención

lingüística. Si es verdad que el siracusano Epicarmo se las arreglaba para difundir en sus comedias los conocimientos gramaticales, su teatro caería en este grupo, siquiera por algunos temas esporádicos. Y, en efecto, como tema esporádico, es fácil que el autor dramático se decida a ofrecer, aunque sea por gala, alguna explicación sobre conocimientos especiales. Recuérdese, así, la invención del papel moneda en el *Segundo Fausto*, y la exposición de Mefistófeles sobre la teoría de los bancos.

b) El tipo artístico, o aprovechamiento del interés estético (o patético) secundario implícito en el tema científico. Es el auténtico drama científico. Para no caer en frías abstracciones, este drama se sazona generalmente con el interés Político —así en *La peste blanca*, de Karel Capeck—, o con el interés de lo maravilloso científico, en que la ciencia sirve de apoyo a prolongaciones fantásticas o a esas "anticipaciones" tan a la moda en la novela. En el film sobre el mundo desaparecido —pedazo de la tierra que se había conservado en otra era paleontológica y que es descubierto casualmente por una expedición científica— vemos manadas de monstruos antediluvianos, y la destrucción de Londres por uno de ellos, en mala hora enviado al Zoo a título de curiosidad.

54. *Novela y ciencia.* Quinto capítulo de las fertilizaciones (III, 40). Hemos visto que la novela admitía con singular facilidad el acceso de la historia, al punto de ofrecer géneros híbridos como la historia novelada. Para la ciencia esta facilidad se acentúa, y supera la que muestra el teatro, pues el tema científico exige ciertos desarrollos explicativos que cuadran mejor en la pluma del novelista que no en los parlamentos del personaje (II, 17).

Los análisis anteriores nos dispensan de insistir en los grados de la escala intencional, en los tipos obvios y de gasto inútil, fuentes relativas, modalidad estratégica y otras sutilezas en que damos ya por avezado al lector.

Los grupos definidos de relación entre la novela y la ciencia (o novela "cienciante") pueden establecerse así:

1º Imperfecto desprendimiento de origen.

2º Popularización y pedagogía en general, comprendidos

los casos de catequismo y propaganda, de utilidad extratécnica.

3º La novela en función vicaria de la vida, como documento de observación sujeto a la estricta verificación científica: en general, los padecimientos del alma y del cuerpo. Este tipo puede o no acentuarse, según la intención del autor, hasta la verdadera novela científica.

4º El caso más general de la novela científica aparece cuando la tocan la fantasía y el propósito de anticipaciones. Aquí es ya manifiesto el aprovechamiento del interés estético (o, especialmente, patético).

5º Pudieran añadirse los acarreos esporádicos.

Las diversas ejemplificaciones en este y el anterior capítulo, nos permiten contraernos aquí a algunos casos especiales.

La novela fantástica representa un esfuerzo de emancipación de lo histórico hacia lo puramente literario. En nombre de esta pureza literaria, Mallarmé lanzó un suspiro de alivio cuando, habiéndole anunciado André Gide la lectura de una narración de viajes, lo oyó que comenzaba así: "Al surcar las aguas del Océano Patético. . ."

55. *El género de "anticipaciones"*. He aquí algunos ejemplos, sólo destinados a avivar la memoria del lector: los viajes a la Luna y al Sol, de Cyrano de Bergerac, poeta del XVII, que luego pasaron como tema esporádico al conocido drama de Rostand; la máquina de vuelo en el *Rasselas* del Dr. Johnson; los modernos y populares libros de Verne, Wells, Huxley; *La muerte del hierro*, de S. S. Held, donde se mezclan el tema científico y el político. Las anticipaciones cobran a veces el valor de hipótesis irregulares (modalidad estratégica que ya conocemos), y aun suele corroborarlas después el descubrimiento científico. Así, en Verne, la predicción de los palacios flotantes, de los submarinos, de los aparatos de vuelo y —lo que hoy parece un poco olvidado— del cine parlante (en *El castillo de los Cárpatos*). Si el barón de Münchausen visitaba el campo enemigo montado en una bala, los tripulantes del tanque puede decirse que hoy lo visitan alojados dentro de una bala.

Léon Daudet, en *Las bacantes*, presenta una orgía de contemporáneos entre las visiones transparentes de la destrucción de Pompeya, atrapadas retrospectivamente por medio de algún invento fotoeléctrico. *La invención de Morel*, del joven argentino Adolfo Bioy Casares, auncia la íntegra reconstrucción física del hombre muerto o ausente: como le falta el alma, el muñeco no hace más que repetir sus actos anteriores, los que fueron captados por la máquina maravillosa. El mayor encanto de esta fantasía reside en que el personaje principal —que habla en primera persona— no conoce de antemano la situación, la descubre penosamente a través de extrañas experiencias, y en vano intenta trasladarse al mundo de aquellas sombras corpóreas, movientes y parlantes (que naturalmente pasan junto a él sin advertirlo), porque ha acabado por enamorarse de una de ellas. Esta novela merece la fama.

¿Hasta dónde la imaginación ha querido intencionalmente adelantarse a la ciencia en este género novelesco? La respuesta admite todos los matices.

56. *Supuestos fantásticos*. Aquí la imaginación no se anticipa a la ciencia. Ni siquiera con esa precaución estratégica que, en el caso anterior, autorizaría al novelista a repetir la palabra de Descartes: "Avanzo enmascarado." Aquí la novela establece franca y abiertamente supuestos imposibles. (No confundir este caso con la novela de misterio, a lo Poe, en que se explotan el miedo y el asombro, mucho más que la ciencia.) Estas obras son, para nuestro gusto al menos, los casos más atractivos, los más poéticos en el sentido corriente de la palabra.

1º Tipos místicos. A los viajes psíquico-estelares de Flammarion sólo les faltó mejor literatura. *El donador de almas*, de Nervo, que opera cubileteos entre las personas espirituales y las personas físicas, es en cierto modo un antecedente desconocido del *Pesador de almas*, de André Maurois, quien encierra en redomas el espíritu que exhalan los moribundos, aunque sin reincorporarlo en seres vivos. Es ejemplo clásico la *Isis* de Villiers de l'Isle-Adam.

2º Tipos sonambúlico-espiritistas. En la inacabable se-

rie de Dumas, hay una mujer que aborrece al héroe cuando está despierta y lo adora cuando está bajo el hipnotismo, como ese millonario del film que, alternadamente, desconoce a Chaplin en sus horas de sobriedad y lo tiene por su mejor amigo en las horas de embriaguez. A ruegos del sujeto sonambúlico, el hipnotizador de Dumas acaba por hipnotizar para siempre a su sujeto, a fin de que nunca más se interrumpa el amoroso deliquio. Y encontrándose ella en esta situación indefensa, el maestro del héroe, viejo mago feroz que necesitaba la sangre de una virgen para elíxir de juventud, le da muerte. Lo peor es que el mago queda trágicamente burlado, porque, al aceptar el hipnotismo perenne, la muchacha había renunciado también a su virginidad. Tal vez nadie conoce ya *El Doctor Lañuela,* de aquel extravagante general Ros de Olano, que contribuyó con sus armas a la primera república española. En este libro, uno de los más extraños que existan, hay también una mujer fantasmal, evocada no se sabe de dónde por el mago-pedicuro, y que pasea nocturnamente por el patio enlunado. En cierto cuento de Hoffmann, el fantasma puntual de la medianoche no hace caso de que adelanten el reloj. Los cuentos de Hoffmann pueden distribuirse entre varios tipos.

3º Tipos filosófico-psicológicos. El escritor argentino Jorge Luis Borges ha acertado con algunas narraciones trascendentales que, aunque sin trama novelística, crean mundos ficticios: en "Tlön, Uqbar, Orbis tertius", inventa un pueblo que concibe el universo bajo normas muy diferentes de las nuestras; en "La lotería de Babilonia", un pueblo gobernado por el juego de azar. Estas fantasías van mucho más allá del humorismo y tienen un valor de verdaderas investigaciones sobre las posibilidades epistemológicas.

4º Tipos físico-matemáticos. El ejemplo más ilustre es "Alicia". El Rev. Dodgson, conocido en las letras como Lewis Carroll, era un matemático experto, y un logístico capaz de enfrentarse con el problema de la tortuga para ayudarla a alcanzar a Aquiles. De él se conservan, en las recopilaciones inglesas de juegos de sociedad, ciertos trucos de naipes fundados en la más ingeniosa aritmética. Su aptitud para los malabarismos de la inteligencia hace de él un Poe

sin misterio. Nos ha dejado dos libros inmortales para los niños: *Alicia en el reino de las maravillas* y *Alicia allende el espejo*. La fantasía de estos cuentos, que difícilmente pudiera superarse, no es hija del desorden. Por entre las libres invenciones que circulan la obra, corre un hilo conductor: se percibe la regularidad de la mente matemática. Una vez admitido el supuesto irreal, el autor se atiene al compromiso adquirido, y acepta las exigencias lógicas, como lo hace el geómetra moderno al construir un sistema sobre principios no euclidianos (VIII, 18).

En este grupo pueden considerarse ciertas fantasías físicas como *La máquina para leer el pensamiento*, de André Maurois, que, por decirlo así, viene a ser un altoparlante aplicado a lo que el psicólogo llama "la palabra interior", o más bien a sus imperceptibles concomitancias fisiológicas. Si, como se ha pretendido, fuera verdad que los hombres "piensan con palabras", pero no las mujeres, la máquina de Maurois sólo podría leer el "pensamiento masculino".

Aquí acomodan, hasta cierto punto, las obras de ciencia novelada: lo que sería un mundo de dos dimensiones (VIII, 18); en cierto cuento de Wells, el efecto de un retardo en la percepción que aumentara para el sujeto (como tal vez lo hace el *peyotl* al convertir sonidos en colores) todas las velocidades naturales; en cierto cuento de Ramón y Cajal, la facultad de percibir lo infinitamente pequeño, etcétera.

5º Tipos lógico-policiales. Antes hemos dado algunos ejemplos. Este grupo de novelas a veces se complace en la simple aventura; pero aquí nos interesa por cuanto insiste en el placer de la investigación lógica, en el contentamiento estético de la razón bien conducida. Este placer paradójico, que desde luego basta para explicar todas las reacciones literarias que suceden a los excesos de lo amorfo, puede ilustrarse metafóricamente con cierta novela libertina del siglo XVIII: los amantes han agotado todas las experiencias posibles. De pronto, ella exclama: "Ahora, casémonos. Yo iré vestida de blanco. Nada hay más excitante que la castidad." ¡Lógica excitante, castidad del espíritu! El género satisface el "cientismo" de la mente contemporánea.

6º Tipos mágicos. La magia entra aquí como prehisto-

ria de la ciencia, pues en lo que tiene de mera fantasía, sea fantasía pura o fundada en supersticiones y folklore, no corresponde a la fertilización científica que estudiamos. Como todo aquí es imprevisto, no hay relación lógica estricta entre los supuestos y las conclusiones. La triste gente de hoy en día, que ya no lee las *Mil y una noches*, ha podido al menos disfrutar de un compendio temático de los cuentos árabes en el film *El ladrón de Bagdad*, maravilla de realizaciones ópticas. (El arte del escritor puede, a veces, dar efectos de magia sin usar de la magia misma: en las *Nuevas noches árabes*, de Stevenson, el muchacho corre por la calle regando diamantes sin darse cuenta. En uno de los cuentos del *Padre Brown*, de Chesterton, el ladrón, dominado por la persuasión del eclesiástico, va arrojando, en mitad de la noche y desde el árbol en que se había escondido, todas los joyas robadas. Efectos semejantes ha logrado Chesterton en su comedia *Magics*.)

7º Tipos naturalistas. *a)* Robinsones y paraísos. En el antiguo género de los "Robinsones metafísicos" (Abentofail, Gracián), se entrecruzan con la ficción novelesca las investigaciones del hombre que descubre o rehace el mundo por su cuenta, a partir de la cartesiana tabla rasa. Éstos son tipos alegóricos, mixtos de novela y de literatura aplicada a la filosofía o a la ciencia. Pero en el Robinsón literario a la manera de Daniel Defoe, el hombre, ya estructurado por la cultura, se ve de pronto desposeído y en mitad de la naturaleza. Nuevo Adán, cada cosa le parece un asombro, y el espectáculo natural otra vez se le ilumina con los encantos de un paraíso. ¿Y cómo no enviar un saludo, de pasada, a la única Robinsona que recordamos? Tal es la *Susana*, de Jean Giraudoux, náufraga en un islote del Pacífico, poblado de dulces animales que ignoran las crueldades del hombre. Hay allí una información abundante, rico acarreo de especies que vienen directamente de los tratados de historia natural. No es Susana una introvertida como sus hermanos varones, sino una extrovertida. No se entrega, en su soledad, a inventar o interrogar el universo, sino a admirarlo. Hembra al fin, no interviene, sino que recibe y acoge. Los ojos le hacen de cerebro —propia condición de optimistas—, y se acompaña

lo mejor que puede con lo más parecido a ella: el reino de la fauna. Es, frente al triste Adán sin Eva, la gozosa Eva sin Adán: acaso la precursora Lilith, mujer del Diablo en algunas mitologías confusas. *b)* Refracciones. A través de la literatura, la historia natural sufre refracciones intencionadas: el acuario de Salomé en Jules Laforgue pulula de formas absorbentes y eróticas; las plantas que coleccionaba Des Esseintes, en Huysmans, tenían la apariencia de vísceras.

En prosopopeyas novelísticas, apólogos, relatos de animales en primera persona, metamorfosis mitológicas o no mitológicas, el tema animal pierde valor científico: es una metáfora del hombre. (No confundir esto con la literatura aplicada, o recurso mediante el cual, para describir la vida y costumbres de un animal, se supone que éste nos las cuenta.)

57. *Poesía y ciencia.* Sexto y último capítulo de las fertilizaciones (III, 40). Ya hemos señalado el peligro de los temas científicos en la poesía y la facilidad con que conducen a lo grotesco y a lo humorístico involuntario (II, 11, 14, 17, 19). Ya hemos presentado un noble ejemplo de la inserción del tema esporádico (II, 18). Ya hemos visto los esfuerzos del drama para corporizar las abstracciones, cuando no usa el recurso propiamente épico de explicarlas en monólogos del autor (III, 53-2º). El poema lírico posee también este recurso, pero aquí el obstáculo es la frialdad de toda alusión a motivos científicos, el prosaísmo en una palabra. Por eso, mientras menos específicos sean tales motivos, son presa más cómoda para la poesía.

1º Motivos de la naturaleza: los más propicios. Virgilio da enseñanzas sobre agricultura y ganadería. La oda *A la agricultura de la zona tórrida* se refiere seguramente a temas de geografía y de historia natural, y aun describe el aprovechamiento de los productos del suelo, pero insiste en el encanto objetivo y sensual, de suerte que el asunto resulta deglutible para la poesía. Lo mismo puede decirse del soneto del parnasiano Heredia en que, desde el arrecife quimérico, siente llegar en el viento marino el aroma tardío de las primaveras cubanas, juego meteorológico y geográfico de indudable parentesco científico. Véase, también, el apro-

vechamiento que hace Rimbaud de la naturaleza americana, en *Lo que se ha dicho al poeta sobre las flores* (acaso parangón humorístico del *Barco ebrio*), poema en que no parecen haber reparado los críticos de Cuba. Cuando la refracción fantástica se exacerba —como en otro sentido lo hace la novela de inspiraciones "naturalistas" (III, 56-7º)—, encontramos la terrible creación de monstruos de hambre y de ataque recientemente estudiada por Gaston Bachelard en *Los cantos de Maldoror*. Una sublimación semejante, en Saint-John Perse, cuya *Anábasis* mezcla la naturaleza exótica con la antropología exótica. Y esto nos conduce al segundo grupo.

2º Motivos de antropología y folklore. En el caso obvio, tenemos el costumbrismo y el color local. Pero aprovechados estos motivos con cierto tacto, dan los efectos que admiramos en el *Barco ebrio*, donde son inolvidables los "pieles rojas chillones" y el "poste de colores".* La prosa de Chateubriand en sus descripciones americanas, realmente poemáticas, está llena de rasgos de igual encanto: "el dardo enherbolado del salvaje" y "la cima indefinida del bosque".** Estos motivos no son ciencia por sí mismos, sino materia de la ciencia, como los supuestos éticos de que hablaba Toynbee (III, 52; VIII, 34-2º) y corresponden a la universalidad de la captación literaria, a lo que ayuda la naturaleza misma de los motivos, cargada de cosas sensibles y concretas.

3º Motivos sociológicos e industriales. Emparentados con los éticos, derivan por otro lado hacia consideraciones de tipo casi utilitario. El asombro "huguiano" ante el misterio que es el hombre o ante la muerte —ya declamatorio y ya prosaico en las odas de Manuel Acuña—, lo mismo que el tema patriótico, el de la libertad, el de la revolución y otros semejantes, son demasiado generales y vastos para considerarlos como fertilizaciones específicas. Igual acontece, en el otro extremo, con la postura lírico-satírica ante ciertos males de la sociedad humana, como el "Don Dinero" de Quevedo. El *Canto a la Argentina*, de Darío, aunque ya se trata de un

* En este poema hay inspiraciones de Verne, *Veinte mil leguas de viaje submarino*, y de Victor Hugo, *Los trabajadores del mar.*

* [Véanse en la *Visión de Anáhuac*, "los entusiasmos verbales de Chateaubriand" y el texto francés de la primera frase: *Obras Completas*, II, p. 16.]

solo pueblo, no pierde carácter de universalidad, pues el concepto no es cuantitativo, sino cualitativo. Algo más se acerca a nuestro tipo el esfuerzo de René Ghil para versificar la evolución del mundo y de la humanidad. Pero cuando la cualidad se estrecha hacia lo específico, entramos en las fertilizaciones científicas. Así, en Quintana, la oda a la propagación de la vacuna en América, la oda a la invención de la imprenta y aun la oda para el acceso de Jovellanos al Ministerio de Gracia y Justicia, llena —valga el disparate— de "inspiración administrativa". El poema del brasileño Martins Junior al siglo XIX, *Shynthese Scientifica*, respira un entusiasmo ante los descubrimientos industriales como el de ciertos poetas contemporáneos que, a partir del estrepitoso y superficial futurismo, se creyeron obligados a adorar las máquinas. Otro brasileño, Sylvio Romero, oponiéndose a la "escuela científica" de Sully Prudhomme (este débil precursor de la emoción intelectual de Valéry, y artista "a la punta-seca" psicológica), explicaba que el poeta no tenía por misión "enseñar geografía o lingüística, prehistoria o matemática, mas sí debía realzar la belleza con los lampos de la verdad, para alcanzar la certeza de los problemas allende los espejismos de la ilusión" (Prólogo a los *Cantos do fim do Seculo*). Acomodan aquí ciertos tipos de la actual poesía de propaganda social.

4º Motivos pedagógicos. Esta alusión a la enseñanza por la poesía sirve para recordarnos los tipos poéticos ancilares, más o menos respetables o ridículos, según el caso a que antes nos hemos referido (II, 15).

5º Motivos físico-matemáticos. Hay por ahí ciertos asomos de poesía fisiológica: el soneto de un poeta brasileño, que no queremos nombrar, a su padre muerto, en que se considera el cadáver como un laboratorio de descomposiciones químicas; el soneto humorístico de Fernández Moreno a su propio cuerpo. El prosaísmo científico y moralizante de Bartrina ("¡No analices!") hace pensar a los críticos en ciertos aspectos de Manuel Acuña. Esta ala gris se cierne también sobre las sonrisas de Campoamor. Para poner en valor una aporia matemática hacía falta el tino de Valéry, como —en su orden— el de Lewis Carroll (II, 19 y III,

56-4º). Valéry es también matemático por contextura y nunca ha dejado de serlo, a la vez que poeta y descubridor de mundos mentales; imagen de la constante visión ideológica, caso típico de la emoción que brota de la inteligencia; visitado a la vez por el "espíritu de fineza" y el "espíritu de geometría", y por eso comparable a Poe: no a Poe el mago tempestuoso y patético, sino al investigador de acertijos, máquinas de ajedrez y lenguajes crípticos. Pero en Valéry este juego se mantiene en las abstracciones, en tanto que Poe, mucho más narrador, lo encarna inmediatamente en personas, pasiones, objetos y máquinas y hasta lo vuelve novela policial. En Valéry, tan investigador como artista —no en vano ha sentido su afinidad con Leonardo—, la ciencia de la creación puede estudiarse al desnudo.

6º Motivos abstractos. Declive de la poesía alegórica o, en otro camino, "corporeidad de lo abstracto", como dice Juan José Domenchina. Lope de Vega, que padecía todas las tentaciones, se sintió un día en vena de escribir versos escolásticos. Su instinto, tan rabiosamente certero, le aconsejó ponerlos en labios de un loco, de un personaje que anda por el manicomio del *Peregrino*:

> Todas las cosas que ocupan
> muestran estar ocupando:
> imperfectamente, es cuando
> el cuerpo ocupa lugar.

Y entre las alegorías de la *Arcadia*, se atrevió con unos extensos poemas sobre la gramática, la lógica, la retórica, la aritmética, la geometría, la música, la astrología, la poesía, de inspiración en verdad poco afortunada.

En *Cuestiones estéticas*,* he propuesto un ejemplo del mismo tema tratado con sentido lírico y con procedimiento dialéctico. Al grito de San Juan de la Cruz, suficiente en sí mismo: "¡Amada en el Amado transformada!", corresponde el soneto explicativo de Camoens:

> *Transformase o amador na cousa amada*
> *por virtude do muito imaginar;*

en que encontramos versos como éste:

> *Que, como o accidente em seu sogeito...*

* [*Obras Completas*, I, p. 146.]

58. *Resumen.* Agotado el paseo digresivo por las fertilizaciones, para hacer ver su naturaleza mediante los ejemplos de las tres funciones (drama, novela, poema) y en los dos campos (historia, ciencia), volvamos al punto que habíamos alcanzado y recojamos nuevamente las conclusiones (III, 31 y 36):

1º Contaminación noética, o del rumbo y método mental:

a) En ambos sentidos, entre la historia y la ciencia.

b) Sólo en sentido directo, de la literatura sobre la historia y la ciencia.

2º Comunicación noemática o de la temática en sus dos tipos (poética y semántica):

a) En los dos sentidos, entre los tres campos de la tríada: historia, ciencia y literatura (cuadros de la función ancilar, tanto los considerados en este libro desde el punto de vista de la literatura, como los que podrían trazarse respectivamente desde el punto de vista de la historia y la ciencia).*

b) Esta comunicación temática admite ciertos límites entre la historia y la ciencia.

c) En cambio, entre el grupo no literario (historia, ciencia) y la literatura, es ilimitada en ambos sentidos (pues la limitación que significa el tipo inconcebible E" se deshace observando que, más bien que un tipo temático, E" es la misma obra no literaria, III, 34).

3º Consecuencias de este cambio temático ilimitado entre la literatura y el grupo no literario:

a) Que la literatura se ofrece al grupo no literario como materia de estudio (así como historia y ciencia se ofrecen la una a la otra, punto que no nos importa en este libro). Y que este ofrecimiento asume dos tipos: ya el fenómeno literario es en sí mismo tema de historia y ciencia, o ya el fenó-

* El lector podría intentarlos como ejercicio.

meno literario aparece ante la historia y ante la ciencia como una función vicaria de la vida.

b) Que los empréstitos recibidos por la literatura del grupo no literario significan otros tantos ensanches para la literatura y no límites, ensanches que tienen naturaleza de fertilizaciones. Lo cual se relaciona con la universalidad propia de la literatura: experiencia pura, o sea totalizadora, punto que se irá aclarando en los desarrollos ulteriores.

4º Hay excitaciones metafóricas entre los tres órdenes estudiados, consecuencias de la naturaleza compleja del espíritu. Unas veces resultan oportunas y otras inoportunas. Si oportunas, obran como iluminaciones: descubrimiento personal o general (Sor Juana y Newton). Si inoportunas, causan, en el género no literario, los tipos espurios; en el literario, los deslices del gusto; y, en ambos casos, desvirtúan la obra (I, 8; II, 13; III, 13, 30, 38-2ª).

5º Hay desprendimientos imperfectos en los orígenes históricos de los géneros, en los albores de las manifestaciones históricas, científicas o literarias; tipos confusos que no se presentan en la humanidad de una vez para siempre, sino que reaparecen en efecto con los albores de cada nueva cultura.

59. *Recapitulación metódica.* Al llegar a este punto, no hemos alcanzado aún el deslinde. En la primera etapa o decantación previa examinamos la función ancilar, lo que nos permitió adquirir ciertos instrumentos analíticos. En la segunda, o confrontación general de la primer tríada teórica, hemos delimitado las tres disciplinas propuestas, considerándolas por sus contornos huecos. Descubrimos, vencida esta etapa, otra tercera jornada a la vista, consecuencia de las que acabamos de salvar. Anunciábamos ya que la diferencia entre los tres órdenes corresponde a cierta diferente modalidad de los datos captados, como el cóncavo corresponde al convexo (III, 8). Emprenderemos ahora el análisis de

estas modalidades, que se refiere a asuntos mentados o significados, no a formas de expresión: es un análisis semántico y no poético. Este análisis semántico se intentará, provisionalmente, desde el punto de vista cuantitativo, tanto por las luces que arroja sobre la universalidad temática de la literatura, como para descartar después este criterio provisional, que erróneamente ha sido propuesto como definitivo, cuando sólo puede ser complementario (cap. IV). En seguida, emprenderemos un nuevo análisis semántico (y también noético) desde el punto de vista cualitativo (cap. V), para otear nuevamente el campo cuando salvemos esta cuarta colina.

1º Función ancilar (noemática). Temas *no específicos* (o *extra-específicos*), poéticos o semánticos; cambio de servicios entre la literatura y la no-literatura, en préstamos o en empréstitos.

2º Comparación general entre historia, ciencia de lo real y literatura: *a)* contaminaciones (*noética*); *b)* límites (noemática). En la literatura no hay contaminaciones, y los límites se rompen en ensanches (fertilizaciones).

3º Modalidad diferente de los datos o *temas específicos* captados por cada disciplina: *a)* discrimen cuantitativo, sólo parcialmente adecuado (noemática de orden semántico); *b)* discrimen cualitativo, cabalmente adecuado (noemática de orden semántico y, necesariamente, noética).

IV. CUANTIFICACIÓN DE LOS DATOS

1. *Tercera etapa del deslinde. La escala.* Volvemos al esquema de Toynbee (III, 7). Cuando Toynbee explica la diferente modalidad de los datos respectivamente captados por los tres órdenes teóricos que venimos examinando, sólo toma en cuenta el criterio cuantitativo, y razona así, aunque con diferentes palabras:

1º Donde los datos son escasos, basta con descubrirlos, narrarlos y explicarlos: historia.

2º Cuando los datos son excesivos para enumerados, pero aún captables por la observación siempre que se presenten, es dable y, además, necesario, el emprender con ellos aquella elaboración comparativa que pára en formulación de generalizaciones y leyes: ciencia.

3º Si los datos son ya innumerables, prácticamente ilimitados, al punto que aun desbordan de lo existente a lo posible, entonces entra en acción una nueva técnica, para reivindicarlos como sólo ella sabe: literatura.

Hemos anunciado que este criterio cuantitativo sólo nos sirve secundariamente y, tomado como definitivo y único, nos conduce a un desastre. Vamos a verlo.

2. *La historia y la antropología, en cuanto a los datos.* Expliquemos la primera y segunda proposiciones, comparando nuevamente la historia y la ciencia antropológica, no ya por su sesgo mental, sino ahora en cuanto a sus datos. Las relaciones humanas de que tratan ambas disciplinas no son relaciones personales, que ello es asunto del escurridizo género biográfico, literario por definición, híbrido por esencia; no son aquellas relaciones en que se trama cada existencia "de la cuna a la sepultura", sino que son relaciones impersonales, y mantenidas mediante esos mecanismos que se llaman instituciones. Institución más ancha y que abarca a todas las demás viene a ser la sociedad, el "campo histó-

rico inteligible". Estudiar sociedades es estudiar instituciones (III, 10; IV, 6, 15).

3. *Relaciones impersonales en el espacio y en el tiempo.* La impersonalidad de tales relaciones es más sensible en la dimensión temporal que en la espacial. Al gobernado lo separa de su actual gobernante un espacio más o menos franqueable. Pero la magnitud que lo separa, en el tiempo, de la institución que actualmente lo gobierna bien puede ser de años, de siglos y aun de milenios. La relación temporal se establece entre una generación viviente, y numerosas y varias generaciones de fantasmas, de muertos. La inmensa mayoría de una sociedad histórica, todavía actual, está al otro lado de la tumba.

Toynbee trae a punto una reminiscencia: el *Mi gravit ad plures* de las viejas inscripciones funerarias. Si ya en una sociedad primitiva son muchas las generaciones así superpuestas, de suerte que la sanción de las costumbres se confunde con el respeto a los antepasados —asunto de la antropología—, el tiempo aparece todavía más henchido para una sociedad civilizada, que ha aprendido ya a fijar en dura materia sus recuerdos: la inscripción o el libro son más resistentes y más fijos que la memoria. La Musa del Archivo es también, como las otras nueve, hija de la Mnemósine, pero es ya una hija emancipada. Nosotros conocemos, con una precisión que el primitivo nunca podría emular, nuestra dependencia del mundo greco-romano, de la España Medieval y la de los descubrimientos y las conquistas, de la tradición convergente en Cortés y Moctezuma, del virreinato colonial, de Hidalgo, de la Reforma, de Juárez, de la Paz Porfiriana, de la Revolución...

4. *Realidad de las relaciones impersonales.* Esta relación es impersonal; no irreal, no inoperante: ¡al contrario! Más son los llamados a morir por el Estado o la nación que los llamados a sacrificarse por sus amigos o parientes. La "causa" arrebata más que la afición o la sangre. El hombre se hizo ser social en virtud de este lazo abstracto, el cual brota del espíritu y no de la naturaleza. El lazo concreto, animal,

no conduce al Estado. El joven presta el servicio bélico, en principio, contra el deseo secreto de su madre.

¿Naturalmente social el hombre, como decía Aristóteles? No: el hombre inventó la sociedad, la institución, la relación impersonal. En la naturaleza abundan los animales solitarios y "Dios alimenta al gavilán". En la naturaleza hay algunos animales políticos (hormigas, abejas), que prescinden de su individualidad para articularse en un super-organismo conjunto. Allí la personalidad no existe: no hay monumentos ni estatuas para los héroes. En la naturaleza hay también un término medio: los animales gregarios, que sólo se asocian ante el peligro común. Acaso el hombre pertenece a este grupo, y los accidentes de la defensa ante las bandas de supernumerarios (la guerra) acaban por dar fijeza a sus instituciones.

Estas relaciones impersonales adquieren entonces una cohesión que se hace naturaleza. Sin paradoja, son convenciones impuestas a la naturaleza. La incorporación es absorbida por las evoluciones; y la convención se vuelve necesidad mientras exista la exigencia que la produjo, y aun por mucho tiempo después, porque hay supervivencias o idolizaciones (V, 8). Los que argumentan que sin la guerra no existiría el Estado, debieran argumentar más bien que, sin la guerra, la institución *sui generis* que hoy llamamos Estado se transformaría en otro tipo nuevo de lazo abstracto, en otra suerte de Estado. Pues la guerra dista mucho de ser la única exigencia que aconseja al hombre el agregarse en instituciones superiores a las primitivas formas tribales o familiares. El niño no deja de alimentarse cuando pierde el cordón umbilical, sino que pasa a otro régimen.

5. *Relaciones extrasociales.* Hay otro tipo de relaciones humanas que no son personales ni impersonales, que son por naturaleza extrasociales: la experiencia mística, la percepción estética, la aprehensión matemática, que no dejan de ofrecer entre sí semejanzas muy singulares. En suma: los bienes perfectos de que habla Platón (VIII, 21-1º). Aun así, quienes más los disfrutan más quieren brindarlos a los demás y, en principio, la sociedad reclama de ellos esta contribución que

considera preciosa. Tales relaciones vienen de fuera de la sociedad, pero son sus mayores energías constructivas. A tal punto se amalgaman ya en el hombre lo social y lo extra-social.

6. *Superabundancia relativa de los datos antropológicos respecto a los datos históricos, y superabundancia absoluta de los datos literarios sobre los históricos y científicos.* Examinando la naturaleza de las relaciones impersonales, volvemos a la comparación de historia y ciencia. Los datos institucionales referentes a las sociedades primitivas son más numerosos que los referentes a las sociedades civilizadas. Aclarémoslo: "datos institucionales" es expresión técnica. Se ha querido decir simplemente —y aquí seguimos a Toynbee, resumiéndolo— que el número de sociedades primitivas hasta hoy registradas alcanza la cifra de 650, mientras las civilizaciones vivas o extintas no pasan de veintiuna. De aquí que la antropología pueda intentar leyes generales, superado ya el mero proceso histórico del descubrir, relatar e interpretar. Si a veces el historiador de la civilización occidental se siente agobiado, no es por causa de los muchos "datos" —en el sentido que aquí se da al término—, sino de los muchos "documentos", las muchas constancias sobrepuestas en un mismo fenómeno, merced al robustecimiento y fijación de las técnicas históricas auxiliares. Los árboles ocultan el bosque. Cuando la visión conjunta de toda una civilización —idea capital en la sociología— supera tales obstáculos aparentes, el historiador descubre que hay vastos campos inteligibles, los "campos históricos"; que sólo ellos explican los procesos institucionales, rompiendo arbitrarios cuadros cronológicos y políticos; que tales procesos resultan considerablemente reducidos en número; que entonces la atmósfera se despeja; que las civilizaciones ofrecen menos datos que las sociedades primitivas. Acéptese o no este punto de vista, un hecho es indiscutible: el que las relaciones, institucionales, históricas o antropológicas, representan una proporción desdeñable junto al torbellino de las relaciones personales que son tema de la literatura. Lo mismo resulta de la comparación con otras ciencias, y es lo que aquí importa (III, 10; IV, 2, 15).

7. *Infinidad de las relaciones personales, objeto de la literatura.* El hecho de la gestación literaria, cierto, es lo más individual que existe. Todos los métodos de la ciencia de la literatura se detienen a las puertas de este misterio: lo roen cuanto pueden por las orillas, pero —de modo general, y salvo casos excepcionales en que la gestación deja ya de serlo para convertirse en calco automático— queda siempre un residuo o mejor un núcleo, una semilla dura que no se deja morder, una mónada de invención o siquiera de ocasión, un algo imprevisible. Pero una cosa es el oscuro, el entrañable proceso de la gestación individual, y otra el inventario de los datos que la literatura recoge. Y estos datos alcanzan, por su infinidad, proporciones universales. Y aun el que la gestación sea un proceso individualísimo y arisco contribuye a la multiplicación de los datos (III, 9, 14, 17; IV, 8; V, 7).

8. *Ineptitud de los procedimientos históricos para las relaciones personales.* Semillero de experiencias y motivos que a toda hora saltan, en todas partes y ante todos los ojos, la literatura nada ganaría con registrarlos a la manera histórica, y siempre resultaría ridículamente incompleta en sus inventarios.

Ya sabemos que la biografía —tipo intermediario si se quiere entre la literatura y la historia— sólo se salva del absurdo por aplicarse a un solo individuo o a un solo grupo de conexión inmediata (III, 9, 14, 17; IV, 7; V, 7). Si la literatura se propusiera el registro de todas las relaciones personales que son su asunto, necesitaría comenzar por un cuadro estadístico imposible e inconcebible. Esto, sin contar con que todavía faltaba hacer un registro y una expresión parecidos para la totalidad de energías subjetivas emanadas del episodio, que son el objeto de la lírica. El sueño del Inventario Total como sustituto de la literatura es una pesadilla sólo comparable al cuento fantástico de Maurois sobre aquellas avenidas del cielo en que se cruzan y alargan todas las posibilidades históricas nunca realizadas en el pasado ni realizables en el porvenir, y donde la historia real representa

un desdeñable milímetro; o a aquella espantosa Biblioteca Total imaginada por el admirable Borges.*

9. *Ineptitud del procedimiento científico para las relaciones personales.* ¿Será, entonces, que la literatura puede operar sobre sus datos a la manera de la ciencia? ¿Aspirar a la formulación de leyes, concatenaciones causales, antecedentes determinantes y consecuentes determinados? ¿Reducir así este caos a una síntesis comprensible? ¡Oh, qué gasto inútil, qué resultados anodinos, qué cosa también imposible e inconcebible! Porque hay una virtud de economía en el espíritu, grata a Occam y a Ernst Mach; y a ningún matemático se le ha ocurrido, por ejemplo, contar las arenas de la más pequeña de las playas (creo que lo es cierta angosta faja de humedades fosforescentes que, en el Recreo dos Bandeirantes, avanza a quilla sobre el mar del Brasil), o establecer con fórmulas la posición de cada grano de arena con respecto a cada uno de los demás.

Suponiendo que ello fuera dable —que ya es conceder—, de fijo, al analizar, llegaríamos a las conclusiones de Anatole France sobre la historia de todos los hombres, condensada en ciencia por cierto sabio para que el monarca tuviera tiempo de leerla: "Nacieron, sufrieron y murieron."

10. *Recurso a la ficción literaria.* Si la literatura no puede registrar sus datos ni tampoco reducirlos a leyes, usará de otro procedimiento. De aquí su característica manera de notación; la que hace sus datos significativos y abarcables a un tiempo, dando la intuición de lo infinito en términos finitos (III, 32). De aquí la ficción. Desde este punto de vista meramente cuantitativo, la literatura no parece ser más que una colección de muestras o ejemplos sobre el enorme contenido que guardan los almacenes de la existencia humana. Ya corregiremos esta mezquina consecuencia, a que nos conduce, quiérase o no, el criterio puramente cuantitativo (IV, 14; V, 6; VIII, 16-4, 21-1°: inducción matemática).

* "La Biblioteca Total", en *Sur*, Buenos Aires, agosto de 1939, año 9, N° 59, pp. 13-16.

11. *Conclusiones injustificadas.* Hemos seguido con lealtad el análisis cuantitativo de Toynbee, con pasajeras observaciones personales que no lo desvirtúan. Aunque Toynbee reconoce que el análisis cualitativo sería mucho más trascendental, la verdad es que no lo emprende, no sabemos si por considerarlo extraño a su propósito. Esto parece justificable. Pero ya lo es mucho menos el que, en tal caso, se lance a desprender conclusiones, a sabiendas de que son insuficientes los fundamentos. Las conclusiones aparecen presentadas con cierto tono de divagación: no por eso menos peligrosas. Para hacer más comprensible esta divagación, voy a exponerla a mi manera —es decir, con otra divagación—, disculpándome del involuntario sesgo humorístico que adquiere, de su propio paso, el argumento.

12. *La precipitación de los datos.* Pongamos al hombre, virgen de datos, ante el universo palpitante de insinuaciones. Los datos de la realidad comienzan a caer en su frente. Los unos caen como las gotas de una llovizna escasa: historia. Los otros, en lluvia verdadera: ciencia. Y los últimos, en un chubasco asolador, por donde parece que el universo se viene encima: literatura.

Pero ésta sería solamente la figura actual. En los orígenes teóricos, la figura ha sido diferente. Las gotas de la lluvia y aun las del chubasco también comenzaron por caer en llovizna escasa. Y después han ido aumentando, cada uno de los órdenes según su respectivo poder de proliferación. Es decir: que hubo un día en que el remoto hombre imaginado recibía tan pocos datos de ciencia y aun tan pocos de literatura, que los tres órdenes se reducían a un solo orden: el de las gotas escasas, el histórico. Si entonces el hombre ni siquiera hizo historia, es porque aún no se lo permitía su conciencia elemental.

De pronto, un orden se va quedando atrás: la historia; mientras los otros dos siguen progresando hasta convertirse en lluvia u orden científico. Nuestro hombre teórico hubiera podido elaborarlos en ciencia, pero aún no contaba con un laboratorio cerebral suficiente. Por fin, aunque el orden científico lleva siempre la delantera al histórico, se atrasa

a su vez con respecto al orden literario. Y éste, como el ganador que adelanta un cuerpo sobre el *placé*, llega solo hasta la categoría de chubasco. Y aquí sí el hombre hizo literatura aun antes de tener conciencia de que la hacía. Tal es el estado mitológico de la mente. Ya tenemos, pues, los tres órdenes diferenciados por el mero factor del tiempo, y en vista de la diversa proliferación de sus respectivos datos.

Ahora bien: el proceso no podrá detenerse mientras el tiempo no se aniquile para el hombre. El caso sigue en marcha. No ha terminado la carrera. También los dos órdenes retardados llegarán a la meta, uno después de otro. Un día habrá caído tanto líquido histórico, que admitirá ya el tratamiento científico: la llovizna, para los efectos del cómputo, se habrá vuelto lluvia. Y tras algunos millones de siglos, habrá caído asimismo tanto líquido científico —al que se ha sumado ya el líquido histórico— que ya sólo admitirá el tratamiento literario que conviene al chubasco. ¡Toda el agua se habrá convertido en literatura! Y esto, por la mera acumulación en el tiempo. Ese día de los días, no existirá otro procedimiento mental que el literario; e historia y ciencia pasarán a la categoría de curiosidad arqueológica, como ya lo es la mitología (¡admitiendo que esto último fuera verdad!).

13. *Deficiencia del criterio cuantitativo.* Este sueño sería aceptable si, entre los tres órdenes de datos, sólo hubiera diferencias cuantitativas. Por eso creo que se lo debe interpretar como prueba apagógica o *ab absurdo* sobre la necesidad de aplicar el discrimen cualitativo. Dígase, por ejemplo: la sociología, ciencia tardíamente producida sobre la acumulación histórica, ¿podrá nunca sustituir a la historia en sus servicios específicos? ¿O podrá nunca, a pluma literaria y mediante las técnicas específicas de drama, novela o poema, resolverse un punto lingüístico (materia científica la más prendida a lo literario), sin que ello sea —en el orden del pensar— una incrustación temática, un depósito ancilar mencionable siempre, pero en modo alguno "soluble", en la literatura? (III, 32 *ss.*).

No: el instinto filosófico nos venía diciendo al oído que,

entre llovizna, lluvia y chubasco, no sólo hay diferente índice de precipitación, sino que, además, los tres grupos de gotas son de diferente color, y no se los puede confundir, cualquiera sea su escasez o abundancia. El examen cuantitativo peca de interpretación positivista, por mezclar las esencias en las evoluciones genéricas —propio pecado de deformación profesional, explicable en el historiador habituado a plegarse dócilmente al proceso de las cosas empíricas—; y por figurarse que los imperfectos desprendimientos genéricos de orígenes significan identidad posible en las estructuras mentales. Y el pecado resulta en una falsa interpretación respecto al pasado y en una falsa presunción para el porvenir.

¿Acaso mantengo, entonces, que el espíritu trae sus formas preconcebidas y absolutas, cismas de toda eternidad, e imprime con ellas su clasificación a los datos? El alcance de semejante discusión escapa a mi objeto. Me basta aquí el admitir que la vibración fenomenal se nos aparece en muchos ritmos y maneras, según los diversos diapasones con que el espíritu los pone a danzar. Nada presuponemos aquí, en términos de filosofía general. Nos guardamos de comparaciones peligrosas con las percepciones sensoriales, recursos económicos de distribución para las distintas escalas de ese único órden eléctrico que es la materia. Los datos mentales no nos aparecen siquiera como una precipitación o lluvia, sino como resultados de una captación, para lo cual, según el caso, usamos de varias redes o trampas.

14. *Recelos ya insinuados contra la cuantificación.* El criterio cuantitativo ya había despertado nuestras dudas al tiempo de exponerlo. Como exploración y tanteo, era indispensable ejercitarlo. Pero vemos que en su conclusión nos lleva al absurdo. Al tratar la hipótesis, ya advertíamos que era insostenible la serie cronológica: historia → ciencia → literatura (III, 27; IV, 20). Ya también nos parecía mezquino el que la literatura quedara en categoría de muestrario simbólico (IV, 10; V, 6). Y es que en lenguaje de la cuantificación no puede expresarse el verdadero sentido de lo literario. El mismo nombre que hemos dado al recurso literario característico —la ficción— fue menester buscarlo desde el

principio en otro lenguaje, porque *a priori* parecía ya imposible denominarlo "expresión simbólica de lo superabundante", y no sólo por un escrúpulo de estilo, sino por la sospecha de que esta reducción cuantificante no pasaba de un escamoteo.

15. *La distinción entre la historia y la ciencia no es cuantificable* (III, 10; IV, 2, 6). El criterio cuantitativo resulta pobre aun para distinguir lo histórico de lo científico. Si recordamos lo expuesto sobre la antropología y la historia, sentimos que la diferencia entre el número de datos también nos resultaba ya algo sospechosa y con todo el aire de ser una explicación limitada. Lo característico de la antropología no es el poder formular leyes por contar con datos más abundantes que la historia. Lo suyo está en la cualidad del dato antropológico, o corremos riesgo de entender por antropología una sola fase de esta ciencia. El dato antropológico, dijimos, queda sujeto por su naturaleza a cierto nivel mínimo y a cierto relativo estatismo, conceptualmente anterior al acelerado advenir histórico. Su esencia, en el sentido filosófico que Groethuysen define, consiste en considerar al hombre como una especie *sui generis* (y no sólo en su contextura animal). No es que la materia antropológica se presente primero, y luego la materia histórica. Ambas disciplinas cubren, o pueden cubrir, con sesgo distinto, el mismo campo. La antropología no es sólo la arqueología ni es sólo la prehistoria. Y si ha insistido en el estudio de grupos primitivos, es porque tal tema vino a ser su provocación genérica, así como sigue siendo un campo de observación más despejado y diáfano. Que las estructuras enfocadas por la antropología nos parezcan "mínimas y estables" debe entenderse en recto sentido: con lo estable aludimos a los elementos básicos de nuestra especie; con lo mínimo, a que ellos aparecen saneados de adiposidades contingentes. De donde cierta uniformidad de tipos que hace posible la proyección de leyes. Los datos podrán ser pocos o muchos con respecto a la historia, según la definición que de la historia se acepte. Pues aunque admitimos como materia histórica los tipos propiamente institucionales, sin descender a par-

ticularidades biográficas, ni siquiera queremos quedar presos en esta definición. Al que vea de otro modo la historia y nos sostenga que la historia recoge más datos que la antropología, se lo concedemos entre paréntesis: no nos afecta. La principal distinción entre unos y otros datos la encontramos en su respectiva naturaleza. De un lado, tipos mínimos y estables; del otro, tipos llenos de excrecencias y dotados de mayor variabilidad interna. Claro es que el tipo histórico se recoge fácilmente entre las realidades empíricas; no así al tipo antropológico, por lo mismo que es una abstracción en pureza. De aquí que el ejemplo histórico no pueda defraudarnos, pues lo recibimos como llega; en tanto que el ejemplo antropológico, a poco que venga mezclado con contingencias —que se deben en gran parte al terreno de prehistoria, arqueología o primitivismo en que se lo cosecha de preferencia—, nos da la sorpresa de admitir una transformación accesoria de celeridad ya casi histórica, en vez de la pesada evolución milenaria que preveíamos. Y entonces, por no ser del todo auténtico el objeto de la experiencia, y en tanto que lo depuramos, nos parecerá que la dichosa estabilidad era un espejismo de distancia, como la de aquella colina de Lucano, desde la cual los ejércitos en lucha parecían masas estables. Y claro es que, en definitiva, la mirada de un Matusalén puede apreciar el cambio de lo que nosotros juzgamos inmóvil, pues la lentitud o la presteza del móvil observado son correlativas de nuestro propio movimiento. Así, la "cámara lenta" nos permite apreciar los gestos de las plantas, o la "cámara rápida" nos deja ver la bala en el aire. Comoquiera, en el tránsito o en la confrontación del tipo antropológico y del histórico percibimos inmediatamente la diferencia que nos autoriza a considerar, dentro de la relatividad de las cosas, el primero como más estable y el segundo como más inestable. El concepto admite una interpretación genética: escasez en lo antropológico, proliferación en lo histórico, siempre relativas, pero siempre apreciables. Y es esta proliferación lo que, según ya decíamos, empaña los ojos del historiador y, desde luego, le veda la postura científica tal como aquí la consideramos: el campo histórico está más henchido de sucesos que el antropológico. Sólo apurando mucho la diferen-

cia entre "hechos" y "datos" nos pondríamos de acuerdo con Toynbee; y en este punto al menos, ni siquiera vale la pena: *Le jeu n'en vaut pas la chandelle.*

16. *Limitaciones del lenguaje cuantitativo.* La nota humana de la literatura y del arte escapa al lenguaje cuantitativo. ¿Cómo opera semejante lenguaje? "En mi opinión —dice Koffka— la dichosa antítesis entre cantidad y cualidad no es una verdadera antítesis. Debe su boga, en gran parte, a una lamentable ignorancia sobre la esencia de la cantidad, tal como se la usa en la ciencia física... La descripción cuantitativa, matemática, de tal ciencia física, lejos de oponerse a la cualidad, es más bien un modo singularmente preciso de referirse a ella." * No pretendemos que haya antítesis. Si la hubiera, por algún oscuro subterráneo, y a poco que la naturaleza nos haya dotado de "*virtus* hegeliana" ¿quién dice que no encontraríamos la síntesis? Antítesis significa pugna entre dos polos que colaboran por simpatía eléctrica. Pero en el caso hay algo peor que antítesis: hay diferencia, hay incomunicación. El lenguaje cuantitativo y el cualitativo son dos reinos aparte, aunque sobrepuestos al fenómeno; dos paralelos que no se encuentran, aunque admiten del uno al otro vuelcos aparentes que se reducen a una metáfora verbal. Y si la descripción cuantitativa que la física hace de lo cualitativo aparece singularmente precisa, no por eso capta lo cualitativo: sólo lo señala de lejos, como desde un tren vemos otro tren, sin que por eso la vista nos transporte materialmente del uno al otro. La descripción cuantitativa sólo es útil para las aplicaciones cuantitativas. Palpémoslo en ejemplos, donde, como dice Bacon, los conceptos se nos ofrecen *drenched in matter.*

17. *Los colores.* Los colores son, por una parte, cualidades: sensaciones determinadas para el hombre. Por otra, para la física, son cantidades, velocidades de onda. Un lenguaje se vuelca en otro sólo metafóricamente. La fórmula de velocidad puede evocar o aludir, pero nunca sustituir, la sensación colorida. Y la fórmula de velocidad es, sin duda,

* K. Koffka, *Principles of Gestalt Psychologie,* Harcourt, 1935.

la más precisa entre ambas descripciones. Como que la sensación del color está a merced del viento cambiante de las variaciones subjetivas —las cuales llegan hasta el patológico daltonismo—, y en todo caso, como cosas de la intuición, padecen de inexpresabilidad secreta y de claustro solitario. Así, al ciego de nacimiento no hay manera de ponerlo en intuitivo contacto con la noción del color-cualidad; pero sí creo que se le pueda comunicar una alusión, una referencia vacía del color-cantidad. Pero, por el hecho de ser la más precisa ¿sirve de algo la notación física fuera de la física? Lo admitiremos cuando Koffka pinte un cuadro con fórmulas de velocidades vibratorias. Verdad es que la industria obtiene sus efectos cualitativos mediante el lenguaje cuantitativo: letrero luminoso, pianola, radio, se montan de acuerdo con los números. Pero es porque se trata justamente de aplicaciones físicas. También las sustancias con que pinta Rivera han sido hechas químicamente, y nadie confunde a Rivera con el fabricante de tales sustancias.*

18. *El acontecimiento.* Sea otro ejemplo. Para la física, el "acontecimiento" se reduce al encuentro de un electrón con otro electrón. Esto supone una contradanza de siete dimensiones: tres de espacio para cada electrón y una de tiempo en que ambos coinciden. ¿Hay precisión mayor? ¡Pues combinemos las siete dimensiones, a ver qué sacamos en claro sobre algún acontecimiento extraño a la física, sobre algún eminente suceso humano, como el *coup-de-foudre*, el hallazgo de la vocación, el "encuento providencial"! Sea el encuentro del joven Jenofonte con Sócrates, que en un callejón de Atenas atraviesa el báculo para detenerlo y le dice de pronto: "¿Quieres saber dónde se hacen los hombres buenos y virtuosos? Sígueme y lo sabrás." Sea el encuentro entre Hipócrates y Demócrito, entre San Antonio y San Pablo, entre Goethe y Schiller; sea —lo que es ya mucho más complicado— el encuentro de previa intención amorosa entre Salomón y la Reina sabea, que se acercan el uno al otro proponiéndose adivinanzas como quien alarga un florete; o entre Antonio y Cleopatra, fascinados ya por la imaginación

* [Cf. *Obras Completas*, XIII, p. 363.]

antes de enfrentarse y resueltos ambos a perderse... ¡Oh, reducidme a fórmula cuantitativa aquel instante en que Lady Caroline Lamb, que tanto creía odiar a Byron sin conocerlo, exclama, al tropezar con él: "Este rostro pálido será mi destino"!

19. *Imposibilidad de generalizar lo cualitativo.* Si, como afirmamos, los tres órdenes estudiados corresponden a fenómenos de cualidad distinta, el error objetado resulta evidentemente de haber querido generalizar en lo cualitativo. Aclaremos confusiones verbales.

Por deficiencia lingüística, el término "generalización" se aplica a veces, en libros y en cátedras, a una operación mental muy diferente de la que aquí tratamos. Tal uso no interesa a nuestra discusión. Así, se dice "generalizar" para aquel proceso que, cualitativamente y abstrayendo la esencia sobre un caso único, llega a través de él a un concepto. Este uso es tan peligroso, y a tal punto hace falta encontrar otra denominación más propia, que Lalande propone tímidamente algunos neologismos construidos con sufijos convencionales sobre el término original de "concepto": *koncepturo* (concepto como producto); *konceptigo* (el hecho de transformar algún dato en concepto: por ejemplo, una imagen); *koncepteso* (la cualidad abstracta de ser concepto), etcétera. Aun en este modo de generalización pudiera demostrarse que se ha recurrido, secretamente, a la analogía entre varios tipos (cantidad), a una cuantificación más refinada y pudorosa.

En todo caso, aquí no tratamos de esto, sino de aquella generalización propiamente dicha, la generalización de bulto y de bultos, la ostensible, la que se opera sobre lo cuantitativo únicamente y que en lo cualitativo resulta errada. "Mantengo que así es. Los que de otro modo opinan será porque dan al término 'generalización' algún sentido especial que no han acertado a explicarnos. Yo significo por el verbo 'generalizar' aquel proceso mediante el cual, desde el mínimo hasta el total de los datos obtenidos, se establece, en determinado orbe o universo, la predominancia de un dato determinado o de cierta configuración de datos. Y entiendo

por 'generalización' la declaración a que se llega como resultado de tal proceso. O sea, que de acuerdo con las exigencias científicas aceptadas, defino el concepto conforme a las operaciones que me han permitido alcanzarlo." * Pues bien, el error del criterio cuantitativo procede de haber aplicado a las cualidades la generalización así definida.

20. *La falsa serie cronológica.* Si ahora volvemos al punto en que acumulamos nuestras dudas sobre la eficacia de este criterio cuantitativo, veremos que aún no hemos acabado de exprimir el jugo del error. Hemos considerado la ineficacia del lenguaje cuantitativo para captar el sentido de lo literario. Nos falta examinar a fondo el error de la pretendida serie cronológica: historia → ciencia → literatura, serie cronológica que va vinculada en el dicho criterio cuantitativo (III, 27; IV, 14).

Al examinar los tres órdenes de la tríada, hemos encontrado imperfectos desprendimientos de origen, tipos genéricos de una técnica todavía no evolucionada suficientemente, que ni por un instante nos han orillado a confundir la autonomía estructural de los tres órdenes mentales. Esta autonomía ¿podrá borrarse en un mañana hipotético, merced a la serie cronológica y a la precipitación de los datos, de modo que la actual figura de las nociones no tenga más valor que el de una etapa transitoria? No lo creemos así.

1º Desde luego, hay procesos literarios previos a lo histórico y a lo científico: tal la "función fabulatoria" que dice Bergson y que legitima la presencia actual del fantasma mitológico en nuestra mente; tales la hipótesis y hasta el rapto o iluminación intuitiva, de todo lo cual hemos tratado en páginas anteriores. Para percibir la precedencia de tales procesos no es necesario descender hasta los orígenes o imperfectos desprendimientos genéricos. Ahí está, entre otros, el claro ejemplo de Platón en que el mito presta recursos al discurrir filosófico, y esto en honda significación, y no ciertamente porque Platón fuera un primitivo de la técnica (II, 12; III, 16; VII, 3-2ª). Pero hay otros casos de más delicado tratamiento. Ello nos obliga a un rodeo.

* George A. Lundberg, *Foundations of Sociology*, Nueva York, 1939.

2º En la evolución de las ideas históricas, el siglo XIX representó, hasta cierto punto, un esfuerzo por concebir la historia como teoría científica, en un sentido imposible y apriorístico: así cierto hegelianismo, no el de Hegel; así ciertas intenciones del marxismo, así el comtismo. En estos sistemas, y aun en el providencial de Bossuet, la historia es conclusión deducida de algunas leyes fundamentales, anticipación del sueño de Toynbee sobre el día en que lo histórico sólo pueda ser pensado ya científicamente. La "evolución creadora" de Bergson, la "libertad" de Croce, la postura espiritualista de Dilthey, la emancipación lógica de Husserl, van contra estas concepciones deterministas. Entiendo que la *Introducción general a la Filosofía de la Historia*, de Hegel, resuelve ya, de antemano, este problema. Alfred Weber, en su *Historia de la cultura como sociología de la cultura* (el título es una de las confusiones que combato en el presente libro), reacciona contra el profetismo nihilista de Spengler y aun contra el profetismo proletario de Marx —a quien debe tantas inspiraciones—, volviendo otra vez, aunque sin nombrarla, por los fueros de la "evolución creadora", y declarando derechamente que el mañana histórico no es objeto de pronóstico exacto; que el proceso contiene una levadura de voluntad ante las crisis (cada presente es crisis), y aun abre, por eso mismo, salida a la esperanza (III, 7; V, 9).

3º Cualquiera sea la opinión del lector sobre las tesis anteriores —pues éste es asunto de doxología y no de conocimiento demostrable— mientras lo histórico exista como tal, responderá a las características del suceder real y perecedero (V, 4). Y esto, aun cuando se admitiera, en el supuesto más generoso y más peligroso para nosotros, que la "novedad" esencial del hecho histórico es pasible de previsión absoluta. Si, por ejemplo, se acepta que tales o cuales modos de explicar las cosas han perdido ya su eficacia (la mitología, la revelación, etcétera), ello no quita que se puedan definir las características de lo que fueron, en su día, semejantes modos. Si, en el peor de los casos, el pensar histórico pudiera desaparecer algún día en el seno del pensar científico, seguiría siendo lícito el averiguar lo que fue

el pensar histórico en los días de su reinado, y el tratar de discernirlo de los otros órdenes teóricos. Aun admitiendo, pues —que no la admitimos—, la saturación integral de la historia por la ciencia, nuestra actual averiguación queda justificada.

4º La moderna física introduce, inversamente, en la ciencia, una nota de historicidad, con el relativismo del tiempo. Aporta a los antiguos conceptos una novedad "visual". Pero, he dicho en otra parte, "lo que en apariencia es un carácter óptico, en el fondo es un carácter histórico".* No es ya posible, como dice Eddington, aislar la idea de una "extensión física" (en la extensión astronómica resulta mucho más claro), del pensamiento de un "tiempo" y de un "cambio". Esto significaría, aunque de modo todavía muy vago y siempre en el supuesto "confusionista", una amenaza de que el pensar científico se sature gradualmente de pensar histórico (no hay saturación: hay complementación accesoria), a la inversa de lo que sucedía en el caso anterior y al revés de "la serie Toynbee". Pero, para nuestro objeto, que es caracterizar el pensar científico por su adhesión a normas de permanencia, mientras sea tal pensar científico, nos daría lo mismo. Y el argumento del caso anterior sería convertible para éste.

5º Aparte de que el factor "tiempo", como elemento natural que influye en el hecho científico, no representa ningún escándalo para la mente, y queda también sometido a normas de permanencia. En la geología, por ejemplo, hay una nota histórica: sucesión de edades de la corteza terrestre. Lo propio se advierte en la astrofísica: las estrellas, antes incorruptibles, hoy nacen, crecen, evolucionan apretándose y decreciendo, y al fin perecen, sin que esta vicisitud del objeto desvirtúe la inmutabilidad de la ciencia. El hecho científico no es inmóvil, sino regulado en sus normas de mutación. El reloj, antes absoluto, hoy depende de su posición en el espacio, del tiempo que tarda la luz en llevar noticia de la imagen, según lo comprueba la magia de la razón, trasladándonos hasta Sirio o Betelgusia; pero estas dependencias son

* *Los dos caminos*, Madrid, 1923, pp. 113-114 [*Obras Completas*, IV, página 298].

reguladas, calculables. ¿Sucede lo mismo en la física profunda? ¿No dicen ahora que hay indeterminación en los movimientos intra-atómicos? No: por lo pronto, hay límites. Lícito es sospechar también que la indeterminación aparente no es más que incapacidad actual de previsión (III, 38; V, 15; VIII, 17-4º).*

Y en unos y otros casos, y en cuantos puedan legítimamente proponerse como contaminaciones o reversiones de los tres órdenes teóricos, nunca aparece afectada la pureza de la agencia literaria en sí misma.

En suma: *1º* La propuesta serie cronológica es falsa. Pero, de ser verdadera, nada perdería con ello la agencia literaria, antes tendría por delante enriquecimientos imprevistos, pues los otros órdenes estarían llamados a confundirse y a volcarse en lo literario. *2º* Si existiesen otras series posibles (historia → ciencia, o ciencia → historia) ellas tampoco afectarían a la agencia literaria. *3º* Por último, y es fundamental: no creemos en la mutación evolutiva de las contexturas mentales por obra del tiempo, mientras que el hombre sea el hombre. Pero si el hombre —generosa concesión— ha de llegar al post-hombre (no en el orden biológico y limitado, que poco nos importa, sino en la naturaleza del espíritu), no por eso perdería validez el estudio de lo que hayan sido las contexturas humanas.

21. *Resumen.* Las objeciones presentadas contra la cuantificación de los datos se refieren a un apéndice que resulta diminuto en la vasta obra de Toynbee; no afectan al sentido de tal obra, y menos podrían empañar nuestra admiración, ni mermar el reconocimiento que le debemos por habernos dado el primer estímulo de nuestro trabajo, y aun algunos materiales de que hemos dispuesto a nuestra guisa. Tales objeciones se limitan a decir que la cuantificación no puede ser un criterio definitivo en el caso, como el mismo Toynbee lo reconoce, y que no conviene por eso embarcarse en ella hasta el término del viaje, como él incautamente lo ha hecho. Pero la cuantificación nos ha dado, por lo menos, una com-

* No se me oculta que aquí me guía cierta inclinación y echo mano de la "prueba por ignorancia" que más adelante censuro: VIII, 11 final.

probación secundaria sobre la universalidad temática de la literatura, aun cuando tal universalidad no debe ser sólo considerada cuantitativamente o por fuera, sino también cualitativamente o por dentro. La cantidad o superficie no ha sido aquí más que la expresión de una cualidad o dimensión profunda.

Quiere decir que, al llegar a este punto, abandonamos el análisis semántico de los datos conforme a la cantidad, y lo continuamos, en la cuarta etapa de nuestro deslinde, conforme a la cualidad. Alcanzamos, con el primer método, hasta el término lícito, y ahora lo cambiamos por el segundo. Llegamos con la nave hasta el puerto, y ahora la dejamos por el ferrocarril para entrar en el continente.

22. *Digresión final.* ¡Largo duelo entre el cuantificar y el cualificar! Si lo segundo es sobre todo clasificar, lo primero sobre todo es medir. Ahora bien: la filosofía ha gastado algunos siglos en clasificar lo que debía medirse, y otros después en medir lo que debía clasificarse. Mientras para el biólogo Aristóteles la piedra era un organismo, para el matemático Descartes el animal era una máquina. Lo primero llevó al desvío medieval, el cual produjo en las ciencias aquella esterilidad que el utilitarismo humano nunca perdona. Lo segundo es el desvío moderno, y arranca simbólicamente de Descartes; pues aunque el *Discurso del método* vino demasiado tarde para dar muerte a la filosofía medieval, al menos —como se ha dicho— le extendió el certificado de defunción.

Después de esto sobreviene, como consecuencia, el culto de las antinomias. La antinomia Individuo-Estado, por ejemplo, que aparece ya en el *Leviatán*, lleva a Rousseau y a Kant a la idea del "contrato". Kant, en general, vive contra las antinomias, mientras que Hegel vive de ellas. Pero, en la Edad Media, Tomás y Escoto las evitaban: puesto que ellas se reconcilian en la realidad —parecen decirnos— no son insuperables: Dios responda de ellas; si nos limitamos a representar la realidad como nos es dada, no las encontraremos en nuestro camino. Aquí bullía, en verdad, el germen de la ciencia, si no hubiera sobrevivido el desvío medieval.

Pero sobrevino el desvío y luego, para corregirlo, sobrevino la enormidad de la reacción. Y he aquí el duelo abierto entre cualificación y cuantificación, cuando en rigor son métodos complementarios para abrazar las totalidades. El error está en el "bizqueo" de los métodos. Ante el nadador Palemo, Galatea huye por la playa adentro, y Góngora exclama:

...¡Oh cuánto yerra
delfín que sigue en agua corza en tierra! *

* Ver cap. VIII, 8 [La misma cita con diversa aplicación en *La crítica en la edad ateniense*, ahora en *Obras Completas*, XIII, p. 187. Recuérdese que Reyes editó el *Polifemo* (Madrid, Biblioteca Índice, 1923) y a últimas fechas se ocupó en una "libre interpretación" de su texto, publicada póstumamente (*El "Polifemo" sin lágrimas*, Madrid, Aguilar, 1961), a cuya estrofa XVII pertenece la cita].

V. CUALIFICACIÓN DE LOS DATOS

1. *Cuarta etapa del deslinde. Estructura de la cualificación.* Venimos avanzando de lo exterior a lo íntimo y estrechamos cada vez más el cerco de la ciudadela. Para la cuantificación, los datos no eran más que cifras, sin importarnos su contenido intrínseco: tres peras y cuatro manzanas eran $3 + 4 = 7$. Ahora hay que distinguir la manzana de la pera, sin importarnos el número de ejemplares. Hay que entrar en la naturaleza de los datos. El dato es un objeto presente en el espíritu, y aparece como algo que le acontece al espíritu: como un suceso, sea configuración de imágenes físicas o de nociones abstractas, o bien una combinación de ambas. Este suceso interior puede corresponder en todo o en parte al suceder real y exterior que lleva su nombre, o puede ser un suceso ideal o imaginario que no encuentra correspondencia en el suceder real y exterior. A la nota de la correspondencia se suma íntimamente la nota de la intención: el suceso interior no acontece autonómicamente, sino que viene transportado y teñido en un flujo mental que lo sustenta, en una intención. La intención obra de emoliente en la correspondencia y tiende a borrar sus fronteras. La correspondencia, concepto estático, fija el dato en un grado de su escala. La intención, concepto dinámico, lo desliza de uno a otro grado. La integración entre ambos conceptos da su cualidad al dato. Ilustremos la conjugación de ambos conceptos:

1º "Ya salió el sol", dice un vecino. "Estudio las manchas del sol", dice un sabio. Correspondencia perfecta con el suceder real. Pero cambia la intención, y el mismo dato muda de correspondencia: "El sol alumbraba la batalla", dice el novelista. Y el poeta: "El camino estaba lleno de polvo y sol, dos cosas con que se hace la gloria." O bien: "El sol se reía de su tristeza", o "El sol de la justicia", o "¡Cuánto sol tiene el día!" para celebrar el *sí* de una mujer. Distintas aplicaciones: el sol ha salido para todos, pero por distinto Oriente para cada uno. Ya no es el Sol, ya son parhelios.

2º Si ahora se trata de endriagos, quimeras, dragones, fantasmas, aún quedan elementos de evocación real, aunque las configuraciones sean imaginarias. Menos elementos reales quedan si se habla de triángulos y cuadrados de los catetos, de categorías angélicas y el misterio de la Trinidad, y menos si se emite una mera fórmula fonética sin contenido mental, o jitanjáfora pura, como "Curubú", "Matarilerileró", etcétera* (VII, 22; VIII, 3).

El primer grupo, asido al suceder real, sólo se pone en marcha hacia lo imaginario con un papirotazo de la intención. El segundo, más penetrado de intención emancipadora, ya está en marcha. La escala de correspondencia y la de intención han corrido en orden inverso. La intención fue mínima en el ajuste y máxima en el desajuste. Porque aquí intención no significa una noción ética ni una medición del mayor esfuerzo: el sabio puede ser furiosamente activo y el poeta apenas disfrutar de su dón gratuito; pero aquél sólo quiso ajustarse interpretativamente a la realidad dada, y éste, torcerla y completarla a su guisa, con la contribución de sus riquezas internas, con una nueva realidad por él producida. En cuanto al matemático y al teólogo, aquél estilizó y aun sutilizó el mundo; éste, lo trascendió.

2. *Criterios de la cualificación.* Esta estructura pudiera afinarse mucho más, pero basta para nuestro objeto. Ella alumbra los criterios de la cualificación:

1º Esencia del suceder.
2º Relaciones lógicas del suceder.
3º Referencia humana del suceder.

1º La esencia del suceder significa el grado de correspondencia entre el dato interno y el dato empírico.

2º Las relaciones lógicas del suceder —causa, espacio y tiempo— se examinan como un escolio, para mejor cubrir el campo de análisis. La causa aparece amalgamada en la intención; el espacio y el tiempo, en la ubicación de la correspondencia.

* A. R., "Las jitanjáforas", en *La experiencia literaria*, Buenos Aires, Losada, 1942, pp. 193-235 [en *Obras Completas*, XIV, pp. 190-231].

3º La referencia humana del suceder es también un criterio complementario que, con la mira puesta en la literatura, conviene siempre destacar, aunque queda implícito en los anteriores.

El primer criterio se explicará en tesis seguida. Sobre el segundo se harán las indicaciones más indispensables. Sobre el tercero, que irá un poco diseminado en los anteriores, algunas observaciones destacadas.

Como la intención baña los tres criterios, en cada caso que se ofrezca se insistirá en sus efectos, a reserva de consagrarle después, en su relación con la ficción, algunos honores especiales.

3. *Cualificación por la esencia del suceder.* He aquí tres casos correspondientes a cada uno de nuestros órdenes teóricos:

1º Napoleón murió en Santa Elena, el 5 de mayo de 1821: historia.

2º El 9 de mayo de 1940, el termómetro, en la ciudad de México, marcó una temperatura de 22° 1' C., a las 3 p. m.: ciencia.

3º "Como un rey oriental el sol expira" (Díaz Mirón): literatura.

Apliquemos ahora nuestra lente.

4. *Semejanza y diferencia entre lo histórico y lo científico. a)* Suceder real en ambos (III, 7). Ante todo, salta a los ojos cierta manera de parentesco entre los dos primeros casos, parentesco de que el tercero no participa. Los dos primeros, desde luego, poseen cierta nota de historicidad. Ya hemos visto que la ciencia se apuntala en hechos históricamente registrables (III, 21 *ss.*). Ambos casos han sucedido una vez y no volverán a suceder. Hasta aquí la semejanza. ¿Y la diferencia?

b) Suceder efímero en la historia. El caso histórico pereció en absoluto, pertenece al pasado contra el cual los mismos dioses se atajan. Napoleón no puede nunca volver a morir en Santa Elena el 5 de mayo de 1821, fecha que tampoco volverá, "oscura golondrina". El dato histórico no pue-

de salvarse del naufragio; por eso la historia no es la ciencia. Sería pueril intentar generalizaciones sobre uniformidades fortuitas, y afirmar, pongo por caso, que las tropas invasoras del emperador Napoleón III tenían que ser derrotadas en Puebla precisamente el 5 de mayo de 1862, porque exactamente cuarenta y un años antes, y en la propia fecha del 5 de mayo, había fallecido otro emperador francés de la misma familia y del mismo nombre. Bauer (*Einführung in das Studium der Geschichte*) hace expresamente entrar en su definición de la historia la "irreproducibilidad" temporal y espacial de los cambios operados en las relaciones humanas. Equivale a decir, con Bergson, que la vida no se repite y que es irreversible.

c) Suceder permanente en la ciencia. El caso científico también pereció, como ha perecido irremediablemente el 9 de mayo de 1940. Pero sólo pereció en cierto grado. Algo se salva de él, y es lo más específico: la posibilidad de que en México volvamos a tener los 22° 1' C., y aun también a las 3 p. m. Estos dos ápices han quedado vivos en la punta del tallo muerto. El caso científico ofrece una configuración de circunstancias de que algunas pueden repetirse: en determinado cruce del espacio y del tiempo, el mismo fenómeno térmico puede reincidir. Estas circunstancias que consienten la repetición y que, por lo mismo, admiten entre ellas puentes de pensamiento, son los datos científicos. Los mantiene un carácter de permanencia: en el caso, leyes naturales. Equivale a decir, con Bergson, que lo científico, a que se aplica eminentemente la función intelectual, sólo capta estatismos y repeticiones.

5. *Decantación de lo histórico en el caso histórico, y de lo científico en el caso científico. a)* En el caso histórico hay algo que puede repetirse, pero lo que puede repetirse ya no es histórico, sino que es un tipo de abstracción científica o ley de la naturaleza: que el hombre es mortal, la "primera" del silogismo en Bárbara. El caso histórico agota un suceder, en lo que tiene de histórico, y en esto se distingue del caso científico, en lo que éste tiene de científico. De donde el sentido patético de la historia, y la serenidad, la con-

fianza de sustentación que adorna el rosto de la ciencia. Esto, en cuanto al remate del hecho.

b) Tomémoslo ahora por el otro cabo, por el nacimiento del hecho: en la historia todo es verdadera novedad; en la ciencia sólo hay la novedad del conocimiento históricamente adquirido tal día a tal hora, y la novedad, sólo por ser tal, gana una valuación histórica secundaria. Así acontece aun en el caso heroico del descubrimiento científico. Por lo demás, el descubrimiento o novedad científica garantiza, en cuanto acontece, una permanencia, una perspectiva de repeticiones hacia atrás y hacia adelante. Cuando, contra el dictamen juvenil de Freud, se comprobó que la cocaína era droga perniciosa, pudieron interpretarse los estragos pasados y preverse los futuros. Lo histórico nace prendido a la sustancia del hombre —este "gusano de cuatro dimensiones", que decía Proust, recortado en tiempo y en espacio— y muere con el hombre. Si lo histórico es interhumano, patético y efímero, lo científico es extrahumano, conceptual, tiene una manera de impasibilidad. En el caso científico que examinamos, casi todo puede retornar: no todo. Lo que no puede retornar es el tiempo. Pero el tiempo ya no pertenece a la ciencia, sino a la naturaleza del universo. (Las teorías del retorno, clásicas y modernas, determinarían "otro universo" igual o parecido al anterior, pero no abolirían lo temporal.)

6. *Carácter aparte de lo literario.* En comparación con los casos anteriores, el caso literario se distingue desde luego por su indiferencia para el suceder real y su suficiencia en el suceder ficticio. De suerte que la literatura no es meramente un muestrario (IV, 10 y 14). ¡Y acontece que el suceder real es lo único que, en algún sentido, puede computarse, medirse, cuantificarse! Si ahora desnudamos nuestro ejemplo literario de toda retórica —la *fermosa cobertura* que decía el Marqués de Santillana—, con lo cual lo privaremos de su naturaleza literaria específica, pues sabemos que la expresión literaria agota su fin en sí misma (I, 11), nuestro ejemplo, como mariposa sin alas, se reduce a esto: "El sol se pone." Esta frase desnuda bien puede también claro está, ser un fingimiento literario: no es cierto que el

sol se esté poniendo al tiempo que la escribo. Para ser fingimiento, esa frasecilla modesta no necesita de ningunas galas verbales. Pero, para mayor claridad, hemos preferido un ejemplo que presenta la proposición lógica envuelta en cierta elaboración artística. De otro modo, como el ejemplo no iba acompañado de un comentario sobre su intención ficticia (la cual, en cambio, queda patente gracias a la *fermosa cobertura*), corríamos el riesgo de que la proposición escueta: "El sol se pone" se confundiera: *a)* con un "El sol se pone" empleado para un simple fin práctico; *b)* con una referencia histórica al momento de algún suceso real; *c)* con una circunstancia concomitante de algún testimonio científico. El atavío verbal, repito, subraya la intención ficticia: se trata de hacer que el sol expire, precisamente como un ser que fallece; y que ese ser, por la vistosidad y la pompa de los funerales, semeje un monarca asiático. Esta irradiación metafórica hace ver a las claras que aquí se procura satisfacer una necesidad espiritual diferente, diferente por su cualidad misma, de las otras dos: una necesidad que pertenece al orden creador o demoniaco, una ficción. Por eso definíamos alguna vez la literatura como "la verdad sospechosa".* Algunos llaman a esto la mentira artística, y a veces el efecto estético resulta de desenmascararla de pronto. Ej.: "Porque ese cielo azul que todos vemos/Ni es cielo ni es azul" (VI, 2 *ss.*). Mas, para los fines del poeta, la ficción no es una mentira, antes es otro modo más cabal de verdad (VII, 15-1º). Y esto, por dos razones: la una, porque ella contiene la evocación del hecho práctico, el mínimo de realidad con que se satisface la práctica y, además de eso, la expresión de un querer real añadido por el hombre en un arresto de creación mágica, o complementación del mundo por la voluntad verbalmente manifestada: "Sea el sol, además de lo que suele, un monarca oriental que expira." Y la otra razón, que aquí encontramos la traducción de una verdad íntima en toda su plenitud; ancha, arborescente, y no mutilada en un sentido lineal, no desplumada ya por la utilidad práctica: "Cuando el sol se pone, yo veo en él, además de eso, un monarca oriental que expira." Trocando el proloquio di-

* [Cf. *Obras Completas*, XIV, pp. 83 y 265.]

ríamos que "el sol se pone para todos" —mínimo real—, pero que en la puesta de sol acontecen muchas otras cosas, diferentes y privativas para cada uno; cosas en que la mayoría no repara, por atrofia constante o por indiferencial casual; cosas que el poeta percibe y dice por oficio. Y todo esto es un suceder irreal. Relajados los resortes útiles, escapa la carga opresa de la contemplación. Y esta carga, para expresarse, y dado que el lenguaje mismo tiende a dejarse cuajar por el fin práctico, se ha servido de aquellos rodeos de catacresis con los que se nombra lo innominado.

Ahora queremos desprendernos de algunas aparentes ventajas que nos han dado los casos escogidos para el discrimen.

7. *Rectificación del ejemplo histórico propuesto. La institución.* La muerte de Napoleón, se dirá, tiene el inconveniente de ser más bien un dato biográfico, aunque de trascendencia histórica, que no un dato histórico. Trae consigo las confusiones del género anómalo de la biografía. Se refiere a una relación personal, lindero de la biografía y la literatura, y no a una relación impersonal, institucional por naturaleza y característicamente histórica (III, 9, 14, 17; IV, 7 y 8). Y en verdad, antes de su extinción biológica, Napoleón había muerto ya para la historia.

Aunque esta objeción no afecta al carácter de historicidad analizado, podemos sustituir nuestro ejemplo por un caso institucional cualquiera. Al instante apreciaremos que simplemente aumenta el compás, que la muerte se aleja un poco, años o siglos, pero la muerte sigue siendo el término fatal del suceso histórico. Y la posible desaparición de las instituciones no se nos presenta como un hecho teórico, relacionado con el posible acabamiento de la creación o siquiera con la extinción de la raza humana, no; sino como un hecho verificable en la sucesión de las generaciones y registrable por la memoria. El Imperio romano es cosa que nace, crece, decrece y desaparece. Aun atribuimos a estas etapas fechas más o menos precisas, y que las jalonan con suficiente exactitud. El carácter perecedero simplemente ha sido atenuado, mitigado, piadosamente prorrogado por un plazo más o menos largo.

Ahora bien, este hecho institucional, condenado a muerte aunque su ejecución haya sido aplazada para mañana, está integrado por una masa de hechos biográficos diminutos que, todos, perecen en cuanto acontecen. De modo que la historia está tejida sobre el cañamazo de la muerte: es un derrumbe, un deshielo que, en su camino, va encontrando las diversas formas de su proceso. ("A la luz de un relámpago nacimos /Y aún dura su fulgor cuando expiramos", decía el romántico.) Y esto sin prejuzgar nada sobre el sentido ascendente o descendente, sin inquietarnos respecto a las figuras místicas del progreso o la corrupción. También la "montaña rusa" es, físicamente, una caída y, sin embargo, el carro baja o sube conforme al accidente que le tiende la pista. Así, las instituciones muestran, a veces, procesos de integración y otras, de desintegración.

8. *Vida y muerte de instituciones* (IV, 4). En ocasiones, las instituciones son idolizadas a pesar de su evidente naturaleza efímera. Y esta idolización, o es una mentira convencional preñada de peligros, o trae funestas consecuencias cuando es candorosa. La Ciudad-Estado de los griegos es idolizada, aun para la época en que se había entrado ya en una vida económica de orden ecuménico, lo cual resolvía el problema maltusiano que se presentó lo mismo en Atenas que en Egina o Mileto. Otro ejemplo de semejante idolización es el culto de la guerra, entendida como institución necesaria por razones antropológicas, aun mucho después de que el Cristianismo ha superado la antigua concepción de la virtud militar. Otro ejemplo más: la idolización de la teocracia produce la ruina de la civilización egipcia.

En ocasiones, cuando se reconoce el carácter efímero de la institución, ésta aparece como obstáculo al bien social, al progreso, y entonces sobrevienen las revoluciones, de que apenas hace falta poner ejemplos. Como obstáculos consideraron los Enciclopedistas franceses —Condorcet sobre todo— las instituciones caducas en sus días. "La misma institución que es precioso auxilio en el primer escalón, resulta el mayor obstáculo en el segundo" (Walter Bagehot, *Physics and Politics*).

Otras veces, las instituciones simplemente se modifican hasta desvirtuarse, con mayor o menor intervención consciente de los hombres a quienes rigen. Esto sucede por reajuste, cuando en una sociedad aparecen nuevas fuerzas sociales, sean necesidades, aptitudes, emociones o ideas, cuyo *tempo* o cuya intensidad no bastan para romper de golpe los antiguos cuadros. El paso de las naciones ariscas hacia el derecho internacional, con el tira y afloja entre la soberanía y el compromiso extranjero, es un ejemplo de reajuste.

Pero también puede darse el que algunos residuos institucionales sean transportados dentro de la nueva institución, en estado de quistes ayunos de la circulación general.

O bien, que sobrevenga una revirada de arcaísmo hacia las formas atrasadas, un arrepentimiento de lo dinámico hacia lo estático. Estas reviradas se inspiran en el pasado, pero, naturalmente, nunca lo reconstruyen.

Tal es el combate entre Prometeo y Epimeteo.

9. *Vicisitud histórica y ciencia.* Las modalidades son incontables. Pero ninguna de ellas escapa a la ley de nacimiento, advenir y muerte, ley que no podría sujetar la esencia de lo científico, permanente siempre en concepto y ajeno a la vicisitud. En la ciencia mudan las interpretaciones humanas, no los hechos científicos. Cuando se modifica el texto de la ley de gravitación, es porque la antigua fórmula aparece como interpretación falsa, no porque la naturaleza del mundo físico haya padecido una dolencia. Y lo mismo si un día la ciencia relegase esta ley y su einsteiniana fe de erratas al rincón de los trastos viejos: nada habría muerto en el mundo, sino sólo en la vanidad de los hombres. Luego el argumento se mantiene, aunque sustituyamos a Napoleón por su imperio. Cuando Edgar Wind nos habla de "puntos de contacto entre la historia y la ciencia natural", sólo se refiere a puntos de semejanza formal entre ciertos métodos, o a "excitaciones metafóricas", o a zonas de contaminación fronteriza que ya hemos estudiado (III, 22 y 23). Pero ni por un instante le ocurre reducir el suceder humano de la historia a fórmulas cuantitativas o de valor permanente (IV, 20-2º). Antes da expresamente por superada esta concepción positivista,

considerando inútil volver sobre la reacción que significó, en contra de ella, la *Geisteswissenschaft* de Dilthey.*

El ejemplo institucional, que para mayor coherencia hemos puesto en lugar del biográfico-histórico, no altera, pues, nuestras conclusiones sobre la esencia del suceder en los dos órdenes mentales que comparamos. Para nuestro objeto, lo mismo daba considerar en el orden histórico exclusivamente los hechos institucionales, o éstos y además los individuales, como explícitamente lo hace Bernheim en las reediciones de su *Lehrbuch der historischen Methode und der Geschichtsphilosophie*, de 1903 en adelante: "...desarrollo de la humanidad en sus actividades como conjunto de seres sociales, lo mismo *individuales* que típicas y colectivas".

En suma, ni la institución ni el individuo eluden la muerte, grave patrimonio de Adán y sus hijos desde la hora de la Expulsión, hora en que, místicamente, comenzó la historia.

Inútil añadir que, en cuanto a la realidad del suceder histórico, la sustitución del ejemplo tampoco altera el resultado de la comparación con el orden literario.

10. *Rectificación del ejemplo científico propuesto. La económica.* Nuestro segundo ejemplo, relativo a la temperatura en cierta tarde mexicana de mayo, pertenece a las ciencias físicas. Aunque éstas, como ciencias de lo real, entran en la tríada teórica que hasta aquí venimos examinando, el ejemplo pudiera despertar cierto escrúpulo por referirse a un orden no humano de las cosas; pudiera parecer escogido con alguna malicia. Y, en efecto, nos fijamos en él para más pronto y con mayor relieve destacar la diferencia con los otros dos ejemplos. Podemos darnos el gusto de sustituir el ejemplo físico por otro tomado de las ciencias sociales, más avecindadas a la historia y a la literatura por lo mismo que tajan sobre la carne humana. Sea la económica:

—El sábado 4 de mayo de 1940, en la ciudad de México, el cambio del dólar al peso cerró a 5.9825 comprador, y a 5.9850 vendedor.

* E. Wind, "Some points of contact between History and Natural Science", en *Philosophy and History: Essais presented to Ernst Cassirer*, Oxford, 1936. Ver, también, sobre la imposibilidad de la previsión científica en la historia, nuestro cap. IV, 20-2°

Pues bien: podemos repetir las mismas consideraciones aplicadas al caso meteorológico. También hay aquí accesorias circunstancias perecederas, cortejo histórico del hecho concreto (la fecha y su coincidencia con la divisa determinada); también aquí hay rasgos específicos permanentes, núcleo científico: leyes del cambio, posibilidad de repetición, y de repetición a la hora de cerrar el mercado, etcétera. El carácter de historicidad se acentúa más que en el caso de la temperatura: la fluctuación del dólar afecta la vida social más inmediata o sensiblemente que un estado de la temperatura. Si la fluctuación es brusca, sobreviene, dentro de límites más posibles que los límites de la fluctuación térmica, una crisis que la fluctuación térmica sólo provocaría en excepcionalísimos cataclismos. La trabazón entre lo constante y lo perecedero es más íntima. El ejemplo es aún más expresivo que el anterior sobre la manera de parentesco entre la historia y la ciencia en cuanto al suceder real, y ya esperábamos que así aconteciera (III, 22). Y la diferencia entre ciencia y literatura se mantiene como para el ejemplo térmico.

11. *Nuevos ejemplos científicos.* Para que mejor se aprecie la solidez del argumento, castiguemos más la discusión. Sea ahora la ciencia más cercana a la literatura: sea la ciencia de la literatura. Y vaya, de una vez, un juego de tres ejemplos correspondientes a los tres grandes grupos metódicos de dicha ciencia. Ninguno es de nuestra invención, todos han sido escogidos en textos indiferentes.

a) Ejemplo crítico-histórico: "La poesía lírica del siglo XIX ha tomado por materia aquellos sentimientos que, durante los siglos XVII y XVIII, sólo se habían expresado en Francia desde la cátedra sagrada." (G. Lanson, *Histoire littéraire*, en la obra *De la méthode dans les Sciences*, II. Paris, Alcan, Nouvelle Collection Scientifique: E. Borel.)

b) Ejemplo crítico-psicológico: "Si queremos precisar todavía más el punto exacto en que se separa una voluntad sana, como la que aparece en las cartas de Guizot, de una voluntad enfermiza como la que revelan las páginas del diario de Amiel, veremos que tal punto reside en un poder de

aceptación valerosa de las circunstancias, que falta en el segundo y abunda en el primero." (P. Bourget, *Essais de Psychologie contémporaine*, II, París, Plon.)

c) Ejemplo crítico-estilístico: "Y cada vez suena la dulce réplica que es a su turno una pregunta: *Mais où sont les neiges d'antan?* Este *pero* aleccionante es inaudito en la poesía lírica; quizá sea el resto de algún *débat* o *disputa* medieval sobre la vida y la muerte, pero tiene aquí una extraordinaria fuerza poética: El *mais* . . . muestra dentro de sí toda la falta de sentido de la pregunta *Ubi sunt?* . . ." (Leo Spitzer, *La interpretación lingüística de las obras literarias*, trad. A. Alonso y R. Lida, Buenos Aires, Colección de Estudios Estilísticos del Instituto de Filología, I.)

Los tres ejemplos comprueban el argumento:

1º Un suceder real, acontecido y desaparecido como acto de los seres mortales: lo que en el siglo XIX escribieron los poetas de Francia, las cartas que un día escribió Guizot y el diario que Amiel escribió un día; lo que un día cantó Villon, son todos hechos históricos.

2º Carácter permanente de leyes y valores en las aseveraciones históricas, psicológicas y estilísticas; posibilidad de reiteración de los hechos referidos: en *a)* generalización sobre los poetas franceses; en *b)* sobre el contraste de dos maneras de hombres; en *c)* sobre el efecto estético de una forma y su retornelo como caso representativo de una larga disputa tradicional entre la vida y la muerte.

3º Ausencia de parentesco con el fenómeno literario, puesto que en ninguno de los tres ejemplos hay invención o fingimiento, sino ajuste interpretativo a un suceder real. Ni los poetas del XIX, ni Guizot, ni Amiel, ni Villon, ni sus respectivas obras han sido inventados por el crítico.

12. *Observaciones sobre la ciencia de la literatura ante las demás ciencias humanas y ante la histôria. 1º* Ninguna ciencia más cercana a la literatura que la ciencia que de la literatura se ocupa. La literatura es la manifestación más universalmente humana. La ciencia que la enfoca acentúa por eso su universalidad. No puede menos de estar penetrada de historicismo, como lo están las demás ciencias humanas, y

singularmente en el grupo de sus métodos históricos. Pero es indudable que la ciencia de la literatura, al integrar sus grupos metódicos (único caso en que alcanza verdadera categoría científica), tiende a los grandes saldos perennes del pensar literario y, por aquí, a los rasgos más fundamentales y básicos de la humana estirpe, al punto que cobra suma validez antropológica.

2º Esta relativa desvinculación del historicismo se aprecia en la diferencia que hay entre el documento sobre el cual trabaja la historia y el documento sobre el cual trabaja la ciencia de la literatura, o en la intención con que ambas se acercan al documento, que en muchas ocasiones puede ser el mismo. Para el historiador, el documento es un agente indirecto de evocación sobre un pasado social que no resucita, pasado que es la materia de su estudio. Para el crítico literario, el documento mismo constituye, ya de por sí, la materia de su estudio, dotada de actualidad perenne (VII, 24; VIII, 21-5º). Si en vez de considerar aquí el orden literario frente al orden histórico, nuestro objeto fuera comparar el orden histórico y el crítico-literario, explicaríamos más por menudo cómo el primero es una reproducción por fragmentos, mientras que el segundo opera sobre entidades completas; salvo el caso de accidente precisamente histórico (documento trunco), como si la aparición de la nota histórica comportara una posibilidad de mutilación extraña en sí al mundo de lo literario. El *Cid* es, para la historia, un fragmento de reconstrucción; para la crítica literaria, un todo poemático, cuyo conjunto sólo padece en virtud del accidente histórico de que le falten pedazos.

13. *Conclusiones del análisis cualitativo en cuanto a la esencia del suceder* (V, 2).

a) La historia y la ciencia forman la familia del suceder real, transitorio en la primera y permanente en la segunda.

b) La literatura forma por sí la familia aparte del suceder ficticio, concepto que será todavía objeto de ulteriores esclarecimientos (VI).

c) Entre las dos familias hay, pues, una diferencia de

intención. Para el deslinde de la literatura, nunca se insistirá lo bastante en la intención. Ya otra vez dijimos que si Aristóteles, en vez de guiarse por la denominación griega de la imitación o "mimesis", tan orillada a confusiones, hubiera insistido en la intención, su vocabulario hubiera ganado en fijeza y sus conclusiones en nitidez.*

14. *Cualificación por las relaciones lógicas del suceder* (V, 2). Aunque no hace aquí falta bajar hasta los subsuelos del suceder, aunque hasta aquí sólo hemos rozado su nota temporal y su nota humana, las presupuestas notas causal y espacial merecen recordarse. De estas cuatro notas del suceder, la humana es semántica; las otras tres —causal, temporal y espacial— son lógicas. Como no tratamos del suceder puro —que se resuelve en la "duración real" de Bergson—, sino del suceder "factual" (real o imaginario), es claro que las dos notas de causa y de espacio van entrañadas en el tiempo. Pero el analizarlas separadamente producirá otra perspectiva de cualificación en las familias de órdenes mentales, por cierto sin modificarlas. No entraremos, por eso, aquí, en el detalle de estas otras cualificaciones coincidentes, pero haremos algunas observaciones de conjunto.

15. *La causa.* La causa, en su hondo sentido filosófico, es inseparable del suceder histórico y del científico, como condición impuesta por la "sinonimia" de las cosas. En la literatura, la causa —como nota creada o atribuida por la mente, supuesto que el suceder es ficticio— admite una elasticidad que va desde el rigor absoluto, imitado de la naturaleza científica y de la nota causal de la historia, hasta el capricho y aun hasta la indiferencia, que es peor (¡o mejor!).

La causa, en el ya limitado concepto científico, es inseparable del suceder histórico, siempre entendido como relación continua de determinantes y determinados, aunque el historiador no siempre acierte a ensartar sus perlas en el hilo, y otras veces fabrique sartas caprichosas, todo lo cual

* A. R., "Apolo o de la literatura", § 3, en *La experiencia literaria* [en *Obras Completas*, XIV, p. 83], y *La crítica en la edad ateniense*, § 390 [*Obras Completas*, XIII, p. 250].

parecía irritar a Aristóteles. Pero una cosa es la idea de la historia; otra, las aproximaciones que, respecto a esa idea, representan las obras históricas determinadas.

La causa científica, en nuestro modesto sentir, es también, y con igual fundamento, inseparable del suceder científico; aunque por ahí se pretende, por amor al escándalo, que es tan excitante (y hasta inútil para devolvernos al asombro que debe causarnos el mundo, si es que de veras pretendemos pensarlo en serio), que la nueva física ha descubierto un hueco en la malla causal con aquello de la irreductibilidad de los cuantos y la indeterminación de Heisenberg. Los electrones planetarios del núcleo o sol atómico saltan de una órbita determinada *A*, hasta otra también determinada *B*, y nunca a otra diferente *A'* o *B'* y no en salto continuo, sino como si dejaran de existir en la primera y volvieran a nacer en la segunda.

En su entusiasmo por lo inexplicable, algunos afirman que este imposible mental es la única y verdadera ley natural que existe, como que es impuesta a la mente, en contra de sus normas causales, por la misma naturaleza física. Otros hasta se figuran que aquí está la base natural de la evolución creadora y que, prolongándola convenientemente en el laboratorio insobornable del alma, podremos justificar las posibilidades de lo imposible.

Pero a esto puede contestarse: *1º* Tal vez los actuales métodos de observación son deficientes, tal vez no hemos encontrado el instrumento que pueda aprisionar un fenómeno tan diminuto, tan fugaz: la observación misma lo modifica, y carece del mínimo de estabilidad requerido por la observación; ni siquiera es dable fijar a la vez la velocidad y la situación de los electrones. *2º* Tal vez los actuales criterios de interpretación, desconcertados por lo insólito del descubrimiento, nos llevan aún por falsas pistas. *3º* Tal vez el hecho mismo de que este milagro asuma carácter de constancia, aun admitiendo que no llegara a explicarse, lo exalta a la categoría de causa natural. Pues ¿qué si la contextura del mundo físico fuera una yuxtaposición de órbitas rígidas e infinitesimales? (III, 38; IV, 20-5º; VIII, 17-4º)

16. *El espacio.* En cuanto a la nota espacial, elástica también en el suceder ficticio de la literatura, ofrece, en las ciencias del espacio, una necesidad esencial; y en las naturales y sociales, una necesidad de arraigo fundamental a lugares determinados, vinculación cuyo rigor crece conforme ellas se acercan a la historia. Y ya en la historia, el espacio se ha vuelto, simple y humildemente, lugar, y aun lugar jalonado con un bautismo: el pueblo de tal, la ciudad de cual. ¡El espacio decaído en lugar! No de otro modo el feroz sombrero alto para intimidar al enemigo se hace casero y acaba en sombrero de ceremonia fúnebre o nupcial.

En las ciencias del espíritu, la nota espacial tiende a convertirse en supuesto psicológico abstracto; y hasta se la olvida en el fondo del paisaje, para los análisis particulares que no radican precisamente en ella. No por eso deja de estar allí, muda y en potencia, agazapada para reclamar sus fueros en cuanto le pisan su jurisdicción inexorable.

17. *La poesía contra la historia en Aristóteles.* Mientras repasamos las reflexiones anteriores, una larva de pensamiento pugna inquietamente por nacer y venir a luz, con gesto interrogante. ¿Pues no nos ha dicho Aristóteles que la poesía es más filosófica que la historia? ¿Y no se funda para él la noción de lo filosófico en una necesidad lógica incompatible con las elasticidades que venimos concediendo a la literatura? ¿Vamos a invalidar la sentencia del filósofo? Seguramente que preferimos conciliarla con el recurso infalible: demostrar, si podemos, que bajo iguales nombres estamos hablando de cosas diferentes.*

1º Dijo Aristóteles, en su *Poética,* que la poesía es más filosófica y honda que la historia. Pero no lo dijo de pronto. Destacar la sentencia del seno discursivo en que brota es falsear su intención. Para mejor interpretarla, para mayor lealtad deportiva, soltemos algunas prendas inútiles, algunas accesorias facilidades que disimularían el problema sin resolverlo.

Por aquel tiempo la historia había alcanzado notable des-

* A. R., *La crítica en la edad ateniense,* §§ 472 *ss.,* considera otros aspectos de la cuestión [*Obras Completas,* XIII, pp. 302-307].

arrollo. Aparentemente, el método de Tucídides no merece la desdeñosa observación de Aristóteles. Se diría que éste, para mejor resaltar su argumento, sólo tomó en consideración obras más objetables. Pues más adelante vuelve sobre el tema, y habla de "las *historias ordinarias*, donde se da cuenta, no de un hecho, sino de un tiempo determinado, refiriéndose a él cuantas cosas entonces sucedieron a uno o a muchos, sin mayor conexión entre sí que la fortuna o coincidencia".* Así, encontramos lado a lado, por haber acontecido en los mismos días, la victoria de griegos contra persas en Salamina, y la victoria contra los cartagineses en Sicilia, "sin tener relación con un mismo fin; así también, en tiempos diversos, a veces una cosa se hace tras otra, sin que de las dos el fin sea uno mismo". De modo que las historias ordinarias proceden en *post hoc* y no en *propter hoc.*

Las *historias ordinarias,* las que andan en manos de todos. ¿Se refiere Aristóteles solamente a la historia-inventario, a la crónica o catálogo de hechos acumulados, fechas sin relación entre lugares ni causas? No, Aristóteles cala más adentro. Lo mismo pudo haber pensado en Tucídides, cuya disciplina formal, aprendida en la sofística, no podía ocultársele. La historia es, en Tucídides, bajo su rigurosa apariencia, un despojo artístico de la realidad, tan artístico que en ello estriba su encanto casi geométrico, tan despojo que nos deja sin conocer lo que más nos importaba: salvo el aspecto bélico, suprime toda la vida griega. Es sintética en la abreviación cronológica del año: inviernos para prepararse y veranos para pelear; es sintética en la interpretación, lo que sin duda le permitió hilar algunos hechos que parecían inconexos. Pero resulta, por la naturaleza misma del género, unilateral en su representación de la realidad, monográfica. No nos da la imagen íntegra de los pueblos: nos describe una guerra. Se diría entonces que la historia, ya no monográfica y ni siquiera política, sino esta historia que hoy concebimos y practicamos y que abarca todos los contenidos culturales, campos sociológicos enteros, contentaría la objeción de Aristóteles. No lo creemos: la objeción va más lejos.

* *El Arte Poética de Aristóteles en castellano,* por don Joseph Goya y Muniáin, Madrid, Benito Cano, 1798. La cursiva es mía.

El suceder real es una maraña de hechos. La historia pretende narrarlos, pero sólo los narra en parte mínima, pues no está dotada del instrumento literario de notación simbólica, para dar lo universal en términos singulares (IV, 10). Y si, en el supuesto de que los hechos reales, institucionales y biográficos, pudieran recogerse en su totalidad, la historia pretendiera establecer la trama causal completa, se perdería necesariamente en la intrincación (V, 9). Porque la historia mira al suceder real y efímero, mira a lo particular y contingente. En tanto que la notación especial de la literatura, al captar de una sola vez lo universal humano, se lleva en su inmenso abrazo todo el contenido de contingencias; y al establecer las causas fundamentales, las causas de causas enraizadas en los suelos humanos, de paso fundamenta las consecuencias particulares, las realizadas y las probables.* Por eso González de Salas —cuyo estilo como se ha dicho es la lobreguez y el desconsuelo mismos, pero que conocía bien su Aristóteles— convierte así la sentencia de la *Poética*: "De aquí infiere también el Maestro cuánto más grave y filosófica profesión es la de la Poesía que la de la Historia. Porque la Historia con *singularidad* considera lo que hizo o padeció Alcibíades; pero la Poesía, *generalmente* lo que pudo hacer o padecer; y el Filósofo trata de Universales, no de Singulares, como al hombre considera [pongo yo por ejemplo], en su género, no a cada hombre de por sí." ** Quiere decir que la universalidad, en su superficie cuantitativa lo mismo que en su hondura causal, es captable por la poesía y por la filosofía más que por la historia. Todo lo cual corrobora las tesis generales que aquí venimos sosteniendo, pero no nos da todavía la conciliación entre la mayor virtud filosófica (virtud que para Aristóteles se traduce en coherencia lógica) y la mayor elasticidad o despego lógico que

* No creo que sea impertinente iluminar esta discusión con la doctrina de Max Scheler, en su *Sociología del saber*, sobre "la soberana indiferencia de la historia real de las instituciones, acontecimientos, situaciones, para con la historia espiritual y las exigencias de su propia lógica del sentido". ¿Presentía Aristóteles esta historia espiritual distinta de la real, y más satisfecha en las expresiones poéticas que en los relatos comunes de la historia?

** *Nueva idea de la Tragedia Antigua, o Ilustración última al Libro Singular de Poética de Aristóteles Stagirita*, por don Iusepe Antonio González de Salas. Madrid, 1633.

aquí atribuimos a la poesía, y que pudiera alcanzar todos los extremos imaginables.

2º Aristóteles se refiere indudablemente a la coherencia lógica, envolviendo en ella la causación donde van las series de tiempos y espacios. Para comprenderlo, no hay que atribuirle la doctrina renacentista de las Tres Unidades; basta recordar el carácter de su filosofía. Además, así resulta de la intención que trae su sentencia, de la corriente argumental en que viene. Este sentido se establece acercando dos lugares de la *Poética*. Aristóteles habla de la unidad de acción, la sola que le es atribuible en buena ley, y la considera condición por excelencia del poema episódico. (Es decir: épica y dramática; pues por desgracia la crítica ateniense no llegó a aislar conceptualmente la lírica, que se le perdió en alas de la música.) No todos los poemas, nos dice, ofrecen esta cualidad. Muchos se figuran haberla conseguido porque escogen para su poema un héroe único o siquiera central. Pero entrecruzan acciones diferentes, como ellas de hecho se entrecruzan sobre la vida particular de un hombre. Homero, en todo superior, sin duda reconoció la conveniencia de semejante unidad de acción. No digamos en la *Ilíada*, que es hilo recto, fábula simple (donde, por lo pronto, no quiso hacer caber toda la guerra troyana del principio al fin): en la *Odisea* misma, que es fábula compleja, donde hay dos series separadas —"las navegaciones de Odiseo" y "los pretendientes de Penélope", sublimemente ajustadas en la escena del arco—, también se cuidó de no acaparar todos los hechos del héroe, sino que escogió los pertinentes. Porque, en la realidad, las cosas no sólo caen desordenadamente unas sobre otras, sino que nunca empiezan ni acaban; y en el poema es necesario que todo empiece, se engendre por pasos sucesivos, y acabe. ¡Y aquí es donde aparece la famosa sentencia sobre la poesía y la historia! Y luego se la completa con sus consecuencias sobre el valor y sentido de lo universal y lo singular.

3º Adviértase, pues: *a)* Que Aristóteles habla de la lógica interior del poema, en que él ve un reflejo de cierta lógica fundamental del espíritu; pero no de la lógica como apego al suceder real: todo lo contrario. Esto deshace la

oposición que queríamos resolver. Y nótese que la deshace —otra vez aquí como siempre— mediante el criterio de la intención. La literatura, viene a decir el Estagirita, cumple lo que promete, por cuanto su promesa está bien fundada en filosofía; la historia no puede cumplir lo que promete (promesa distinta de la otra), por cuanto está mal fundada en filosofía. *b)* Adviértase, además, que aunque la universalidad de lo literario ha quedado, si cabe, mejor cimentada de lo que hasta aquí nos aparecía, en nada la afecta el concepto aristotélico de la unidad poemática. En este concepto se ha deslizado, como tantas veces aconteció para la teoría literaria, un propósito ya preceptivo, de que no tenemos para qué preocuparnos. El poeta moderno bien puede profesar un criterio mucho más liberal y hasta francamente anárquico en punto a la lógica interior del poema: aceptar la unidad romántica del héroe entre una selva de peripecias inconexas, o saltar de un héroe a otro héroe; deshacer el héroe en la multitud unanimista, y aun quedarse sin héroe para darnos cuadros temáticamente ligados; presentarnos tales cuadros en una simple sucesión placentera, como la revista teatral que es en rigor una sarta de poemas; empezar donde le plazca y detenerse de súbito; arrojarnos *in medias res*, obligándonos a descubrir por nuestra cuenta el sentido de la acción; interrumpirse patéticamente en sinfonía inacabada, cuando adivinamos que la nube queda todavía cargada de rayos, como en cierta novela que termina en interrogación; deshacerse en un racimo de hipótesis, propia cuerda que se destuerce por el cabo, como en *Jeunesse se fane*, de Pierre Lièvre. Y nótese que la máxima violación de la coherencia adquiere, por antítesis, un valor humorístico de acertijo: sea el cuento de enredo, en Mark Twain, donde damos contra un muro sin salida y el autor parece gritarnos: "¡Desenrédalo como puedas, que yo no acierto!"; sea la novela rompecabezas de Torquemada, *Cain's Jawbone*, donde páginas y párrafos están barajados para que el lector restaure la acomodación lógica. La exigencia del orden trino —principio, desarrollo, fin— irritaba a Flaubert como una imposición del público; y lo curioso es que le irritaba por lo mismo que seduce a Aristóteles: porque, alegaba, en la vida las cosas no tienen co-

mienzo ni término absolutos. Baldensperger interpreta este principio del orden trino como una fórmula de la exigencia social. El especialista, el refinado pueden apreciar infinitamente un ejercicio de taller de Leonardo, un acorde de Beethoven o una sentencia de Pascal; pero sin las obras completas, que empiezan, se desenvuelven y acaban, la humanidad nunca hubiera quedado satisfecha de que se trata de un gran pintor, un gran músico o un gran filósofo. En todo caso, es innegable que el margen de libertad es inmenso. En todo caso, lo que para Aristóteles era un abuso de la libertad no merma necesariamente el valor estético de la obra. Más aún: la experiencia ha venido a probar después que tal libertad es fecunda, y es rica en nuevos e inexplorados alicientes. *c)* Finalmente, ni por estas aventuras de libertad puede escapar la obra a la universalidad filosófica, única cosa que nos interesaba dejar a salvo como natural patrimonio de la literatura: *Q. E. D.*

18. *Cualificación por la referencia humana del suceder* (V, 2). Tras esta discusión académica, cuyo resultado no ha sido inútil a la marcha de nuestra tesis, abordamos el último criterio previsto de cualificación. Lo histórico, ya en la institución o en el individuo, nos apareció prendido a la sustancia humana, al punto de padecer su misma flaqueza mortal. Al sustituir nuestro ejemplo físico —extrahumano— por un ejemplo de las ciencias sociales, notamos en éste la natural trabazón creciente con lo humano. Al examinar la universalidad de la literatura, la vimos descender hasta las inconmovibles bases de la especie. Todo esto se expresa de una vez reconociendo que, en cuanto a la relación humana, se produce en la tríada una nueva clasificación de familias:

a) Historia, ciencia social, ciencia del espíritu y literatura se emparientan por el tema humano, al punto que se tiende a dar por demostrado entre ellas un parentesco semejante del rumbo noético, parentesco que está muy lejos de existir entre los tres órdenes de la tríada (III, 52).

b) Ciencias exactas, físicas y naturales son extrahumanas, por su asunto.

c) En la aplicación del método de las ciencias naturales

al ser humano, entendido como animal, aparece una frontera semántica con las ciencias del espíritu: paso vacilante —salto de abismo acaso— de la fisiología humana hasta la psicología, de la sensación a la emoción, lugar sutilísimo en que se prenden cuerpo y alma, enigmática inserción del espíritu en la vida, que parece una inserción en curso inverso y de contraste como lo es la conciencia (flexión hacia atrás o reflexión).

En esta tercer cualificación no hay obstáculo para el deslinde, y nos ha llevado a ella un mero afán de simetría, es decir, de integridad teórica. El punto se presta a ilustraciones que no nos parecen impertinentes, aunque sólo sean escaramuzas en redor de nuestra ciudadela.

19. *Comparación semántica entre la historia y la ciencia.* La recta inteligencia de la historia exige la atención para un hecho esencial. El pensamiento histórico de un pueblo —ha observado Toynbee*— se distingue del correspondiente pensamiento científico en cierta nota introspectiva. No está vuelto hacia el ambiente físico, exterior y permanente, sino hacia la vida del pueblo mismo. Esto implica cierta relación entre el objeto del pensar histórico y el pensar histórico mismo. Por una parte, "el método, los resultados y, en general, el contenido de todo pensar histórico, arrojan luz naturalmente sobre la vida de la sociedad en que tal pensar se produce". Por otra parte, y de modo inverso, "el conocimiento y la apreciación del carácter y la carrera de tal sociedad, según aparecen revelados en su pensar histórico, son indispensables para el entendimiento de ese pensar histórico". En otras palabras, la historia y el pensamiento histórico de una sociedad están más estrechamente trabados entre sí que su pensamiento científico y su ambiente natural "cienciable" o captable por la ciencia. Lo cual no significa que entre éstos falte la trabazón, sino que ella es menos estrecha, o bien menos inmediatamente perceptible. Es difícil percibirlo, pero no por eso es de negar que haya una evolución histórica entre el "número" de los antiguos y el "número" de los modernos. "Cada cultura tiene su propia matemática" (Spengler). Bien

* Introducción al volumen *Greek Civilization and Character.*

puede el pensar científico de helenos, occidentales, indostánicos o chinos dar informaciones sobre el respectivo ambiente "cienciable"; o, al contrario, bien puede este ambiente —suponiendo que lo conozcamos en sí mismo— ilustrarnos a su vez sobre el proceso del concomitante pensar científico. Pero bien pueden ambas cosas resultar imposibles. A medida que se encuentra una trabazón más estrecha entre el pensar científico y el objeto científico, la familia extrahumana de la ciencia se acercará a la familia humanística de la historia. Así, en las ciencias sociales, penetradas de historicismo. Así, en los orígenes del pensamiento físico —babilonios y egipcios— todavía imperfectamente desprendido como disciplina autónoma. Si comparamos la ciencia física de estos pueblos con la de los primeros jonios, al instante advertimos hasta qué punto pesan todavía en aquélla las circunstancias políticas y religiosas, sociales en suma, y hasta qué punto en éstos se aventuran los tanteos y paulatinos logros de independencia. Y cabe todavía notar que tal independencia es también provocada por el ambiente social de los jonios.

Ejemplos a nuestro alcance: difícil descubrir la relación entre el ambiente mexicano y el pensamiento matemático de Manuel Sandoval Vallarta; pero fácil encontrar los síntomas de nuestro ambiente minero en las investigaciones científicas de Andrés del Río. Y ya en las concepciones históricas de Justo Sierra se transparenta con toda nitidez la época liberal en que está nutrido.

20. *Comparación semántica entre la literatura y la historia.* La comunidad de tema humano entre la literatura y la historia, cuya frontera es la biografía, admite el deslinde inmediato merced al criterio de la intención, según que ella se pliegue a un suceder real, o representado como tal, o a un suceder imaginario, o como tal ofrecido aun cuando se funde en datos reales. Ese parentesco, después de las excursiones anteriores, no puede perturbarnos. La clasificación atiende a las esencias y se desentiende de lo accesorio. La definición no debe embarazarse con los detalles. De otra suerte, nos revolveríamos en el caos, de que hemos pretendido salir hacia un cosmos ya estructurado, y nos quedaríamos presos en

la palabra circular de Luis Cabrera, el cronista de Felipe II: "Una misma manera de mundo es todo."

Además de la biografía, ya estudiada, varios géneros literarios nos dan tipos próximos a la historia, y la prueba es que la historia los usa como ficciones externas (III, 15): la narración y la descripción "realistas", el retrato o etografía. El retrato histórico es, psicológicamente, afín de la creación novelista del personaje. Pero la intención es diferente: carga sobre el suceder real en la historia, sobre la construcción estética en la literatura. A veces, puede aparecer en la literatura un fragmento histórico ancilar; a veces, la historia adopta galas literario-semánticas de tipo ancilar. Continuar la comparación de los respectivos campos humanos nos obligaría a repetirnos, para concluir por todos los caminos la universalidad de la literatura. Ante esta universalidad, la historia aparece siempre limitada —con ser la más vasta entre las disciplinas sociales específicas—, y esto aun en los tiempos modernos, que por primera vez han llegado a considerar como patrimonio común toda la tradición humana anterior. Porque la universalidad literaria no sólo es cuantitativa, sino cualitativa.

21. *Humanización total por medio de la literatura.* Cuando la historia toma por materia los conocimientos de las demás disciplinas, los humaniza al presentarlos como actos del hombre. Pero por lo mismo que se mantiene dentro de cierta generalidad específica, sólo alcanza una humanización de primer grado. La literatura, que puede permitirse en cambio interpretaciones, hipótesis e irregularidades fundadas tan sólo en las sospechas de la humana naturaleza, penetra un grado más en esta absorción (III, 32 *ss.*). Por arte de ficción y universalidad a un tiempo, la literatura sujeta del todo al orden humano cuantos datos baña con su magia. Midas, mejor aconsejado, convierte en prolongaciones de Adán piedras, árboles y animales. Antropomorfiza en cierto modo lo extrahumano que adopta bajo su tutela. Y es así, la literatura, el camino real para la conquista del mundo por el hombre.*

* Sobre metamorfosis de realidad a irrealidad y viceversa: VII, 15-2ª y VIII, 21-4º

22. *Resumen.* El análisis semántico que hemos emprendido, primero por cuantificación y luego por cualificación, nos lleva a concluir la naturaleza universal de la literatura, a la vez que su naturaleza ficticia con respecto al suceder real. Universalidad por ficción; ficción para universalidad. Aunque el sentido del término "ficción", a fuerza de usarlo provisionalmente, se ha ido estableciendo ya por sí solo, es hora de atacarlo a derechas (V, 13). Tal será nuestra quinta etapa. Adviértase que vamos aislando el fenómeno literario. El estudio de la ficción nos transporta ya al ser mismo de la literatura. Se ha abierto una brecha en el muro.*

* Para otros esclarecimientos de orden lógico a propósito del ente real, ver cap. VIII, 3.

VI. LA FICCIÓN LITERARIA

1. *Quinta etapa del deslinde. Recapitulación.* De propósito hemos venido empleando el término "ficción" (en concepto de ficción literaria) sin definirlo hasta aquí, por varios motivos: *1)* porque otra cosa nos hubiera obligado a invertir el orden de nuestra investigación, poniendo de punta la pirámide; *2)* porque la constante aplicación del término hace veces de descripción indirecta; *3)* porque la sola presentación de las nociones, en sus distintos usos particulares, es —mucho más que la definición— el camino vivo del conocimiento, y *4)* porque, en la inteligencia de las cosas, hay cierto ingrediente de hábito, de suerte que muchas veces creemos no entender lo que simplemente nos sorprende. Pero ahora hay que examinar de cerca la ficción, aunque ello nos obligue a repeticiones.

Reducida la agencia literaria a su menos comprometedora apariencia —*a)* manera especial de expresar, *b)* cierta índole de asuntos (I, 11)—; hecha la decantación de lo ancilar, que nos dio instrumentos de vasta aplicación; comparados por el contorno los tres órdenes teóricos (los sacos de harina), entramos después en la naturaleza de los datos que estos órdenes captan (la harina de los sacos), para lo cual procedimos a un análisis semántico de tales datos, vistos primero por su fase cuantitativa y luego por la cualitativa. Falta todavía el análisis formal o poético, pues si no hubiera expresión lingüística, lo literario se mantendría en la zona de las agencias difusas, al modo de la pasión, aguijando estos y los otros actos prácticos o teóricos, pero sin encajar en un ejercicio determinado como lo es la literatura (I, 14).

Pero antes de abordar el análisis formal, que dejamos para el capítulo siguiente, nos detendremos en la estructura de la ficción, por lo mismo que ella ha sido el criterio primo en la cualificación de los datos, y que el segundo así como el tercero —relaciones lógicas y relación humana— quedaron a él subordinados en sola condición de refuerzos.

2. *Ficción y suceder real.* El inconveniente del término "ficción" está en sugerir la mentira práctica (V, 6). Hay que sanearlo previamente. Por lo mismo que su sobriedad permite rectificarlo y asirlo, nos pareció preferible a otros términos de mayor hechizo, como "fantasía" o "imaginación", cuya superabundancia psicológica y constantes contaminaciones de uso corriente hacen que escapen a la rienda como potros bravíos.* Pues aunque la psicología logra recortar para ellos un coto de significaciones técnicas, no estamos seguros de que éstas correspondan cabalmente al sentido de nuestra "ficción". Entre aquéllas y ésta va una diferencia de causa a efecto. La psicología, desde luego, visita las surgentes anímicas. No es lo nuestro: a nuestro plan importa mantenernos en las presencias fenomenales, en los productos.

El saneamiento previo del término se obtiene por la reacción ético-jurídica. Hay que trepar el Sinaí de la ley y bajar por pasos escalonados.

El hombre necesita de la sociedad, y la sociedad necesita de la confianza mutua. La confianza es función de la previsión, y la antigua *Diké* de los griegos se encarga de garantizar la "esperanza social", estableciendo sanciones contra violaciones. La confianza mutua va desde la blanda práctica de la cortesía, pasando por la ética, hasta la rigidez del Estado. Lo máximo e insignificante se abandona al arbitrio; lo medio y secundario se confía al consenso público; y el mínimo indispensable se legisla. Para asegurar este cuadro de cumplimientos, aparece, en sentido inverso, el sistema de sanciones. El sistema de sanciones va desde la mera apreciación particular, pasando por los dictámenes de la opinión o fama, hasta las sentencias judiciales. En este examen puramente práctico, prescindimos de los conflictos entre la ética y el derecho, entre la ley escrita y la ley no escrita; prescindimos de la sofocliana disputa entre Antígona y Creonte.**

La declaración humana, en cuanto a su mayor o menor

* Tras estos distingos, hemos podido aceptar —creemos que ya sin peligro— la palabra "imaginación", en el cap. VIII, donde, por la amplitud de la aplicación, parecía violento hablar siempre de lo "ficticio".

** Insisto aquí sumariamente en mi tesis jurídica, *Teoría de la Sanción*, presentada para el grado en la Facultad de Derecho, México, 1913.

correspondencia con el suceder real, admite numerosos matices intencionales, así como un grado variable de ajuste o desajuste, que aquí no es del caso examinar minuciosamente.* Si sobre las declaraciones volcamos el reactivo de las sanciones, llegamos al siguiente cuadro:

GRADOS DE DESAJUSTE Y SANCIONES		
Intencional	Máximo: Ley severa	
	Medio: Ética	
	Mínimo: Arbitrio estimativo	
No intencional	Con culpa: Ley benigna	
	Sin culpa	Máximo: Ética
		Mínimo: Arbitrio estimativo

Este cuadro va desde la mentira propiamente tal hasta el error. Pero la declaración literaria o ficción escapa al cuadro de sanciones y corresponde a la mera estimación crítica o sanción *sui generis*, por lo mismo que sólo se refiere a la fantasía y a nadie engaña sobre sus propósitos. Carece, pues, de la "agresividad oculta" que justifica el "asco contra la mentira".** Y al instante, y por sólo eso, la "mentira descepada" que en el arte se vuelve, al contrario, placentera. Sobreviene entonces aquella "suspensión voluntaria del descreimiento", fórmula de Coleridge para esta falacia lógica que es la poesía. Tal ficción, en la sociedad real, a nadie hace daño, antes enriquece el ánimo de los hombres. Sólo podría, pues, sancionársela en alguna utopía humorística como el *Erewhon*, de Butler, donde, por ejemplo, se encarcela a los enfermos y se cura a los criminales. (Lo cual, des-

* A. R., "La vida y la obra", en *Revista de Literatura Mexicana*, México, julio-septiembre de 1940: pormenor de los tipos de declaración y los testimonios acarreados en la obra literaria. También: "Los estímulos literarios", parte final, *loc. cit.*, en nota a III, 8-a [*Tres puntos de exegética literaria*, Jornadas del Colegio de México, Nº 38, 1945, pp. 19-37 y 72-75; en *Obras Completas*, vol. XIV, pp. 249-66 y 301-3, respectivamente].

** A. Kolnai, "El asco", en *Revista de Occidente*, Madrid, diciembre de 1929, XXVI, Nº 78, p. 315.

pués de todo, no es tan quimérico, puesto que hay las reclusiones sanitarias y la terapéutica criminológica. Con cierto instinto, el pueblo mexicano dice de un hombre que "cayó preso", como se dice: "cayó en cama".) Cuando se habla de encarcelar a los malos poetas, se hace un falseo cómico entre la sanción *sui generis* de la crítica y la sanción propiamente dicha. Tal es la independencia de la verdad poética con respecto a la verdad práctica, punto que ya sostenía Aristóteles (II, 25; VIII, 37). La sanción propiamente dicha sólo cae como hacha suspendida en defensa de la verdad práctica o suceder real; y la alerta desconfiada de algunos públicos que protestan frente a las escenas maravillosas del cine, o la "actitud de guardia civil" —como decía Ortega y Gasset— que otros manifiestan frente a la lírica no son más que tipos de la que podemos llamar "falacia rústica". La sanción propiamente dicha sólo se descarga en defensa de aquella "verdad" que es convertible en "lo hecho": el *verum* y el *factum* de los antiguos italianos, agudamente señalado por Vico, aunque con más deseo de construir una nueva teoría que de establecer la exactitud erudita.* Con esta verdad práctica la literatura no contrajo compromiso ninguno, y si a veces la recoge como rehala, o es por el mínimo de *factum* de que no podría prescindir, o por señorial y libre complacencia.

No nos detengamos en averiguar lo que hay de amargamente irónico en el candoroso cuadro anterior: la flaqueza humana premia a veces al embustero, castiga al inocente, o desconfía del poeta y aun lo persigue. (En el Congreso de cierto país, dijo una vez un diputado: —¿Para qué quieren la libertad los intelectuales? El *Quijote* se engendró en una cárcel.)

Tampoco reparemos en el carácter por fuerza sumarísimo de este cuadro. Las aplicaciones particulares siempre lo desbordan: en *La verdad sospechosa*, Don Juan "finge" como poeta y por el placer de imaginar, cuando inventa la descripción de la cena en el Soto; pero su invención tiene consecuen-

* *De antiquissima italorum sapientia*, 1710. Más tarde, al desarrollar a fondo su doctrina, Vico abandona el estímulo o pretexto inicial de las etimologías filosóficas y se decide a dar a tal doctrina su verdadero nombre: *La nueva ciencia*.

cias morales. "Miente" ya, cuando hace creer a su padre que está secretamente casado. Se "equivoca", cuando confunde con otra a la dama de su predilección. Y, al fin, entre el dédalo de los desajustes, se encuentra con la amenaza de la espada —la ley de entonces—, y pone término a su locura con aquellas palabras en que se restaura la confianza social y se confiesa el fracaso de la persona: "La mano doy, pues es fuerza." Hay también la mentira tartarinesca del que se engaña solo; la fabulación *a posteriori*, por el empeño de dar coherencia a los acasos, etcétera. Pero de estos desajustes lógicos no mana el sentido de la ficción literaria, aunque la psicología pueda descubrir que ellos andan algunas veces mezclados en la ebullición temperamental que transforma al hombre en poeta.

3. *Ficción y verdad.* El suceder real o verdad práctica no es más que una manifestación limitada de la verdad (VII, 15-1º). El torbellino de la ficción, animado de la intención literaria ("la ficción del ánimo conmovido", decía Vico), gira y asciende, desde el ajuste con el suceder real más singular y contingente, hasta el desajuste heroico de la fantasía. Pero en ninguno de sus grados, ni en este último, podría la literatura escapar: *1º* a la verdad filosófica o universalidad en el sentido aristotélico (V, 17); *2º* a la verdad psicológica o expresión de las representaciones subjetivas, de que nos dio ejemplo el poeta ante el crepúsculo (V, 6); y *3º* al mínimo de suceder real, de verdad práctica, que necesariamente lleva consigo toda operación de nuestra mente. La ficción vuela, sí; pero, como la cometa, prendida a un hilo de resistencia: ni se va del universo, ni se va del yo, ni se va de la naturaleza física por más que la adelgace. Estos tres círculos dispuestos en embudo representan el cono, el ámbito rígido de su torbellino.

Si el arte no escapa de la verdad, quiere decir que, en cierto sentido, la repite. Y de la repetición a la "mimesis" no hay más que un paso. Se imponen algunos esclarecimientos.

4. *Ficción y "mimesis".* La antigua teoría de la "mimesis" tan resbaladiza y expuesta a falsas interpretaciones —tanto que nos resistimos a rebajarla parafraseándola con la moderna palabra "imitación"—, acaso pudiera redimirse a la luz de las anteriores explicaciones (I, 5). Analizando en otra ocasión los conceptos de Platón y Aristóteles, creímos llegar a algunos esclarecimientos, que hoy aplicaremos al presente discurso.

Hay tres sentidos de la "mimesis":

1º El creador artístico *obra* como el dios, mima al dios y como él produce: ficción sujeta a la verdad filosófica.

2º El creador artístico *expresa,* en el material de su arte, la imagen que lleva en la mente, mima su visión interior: ficción sujeta a la verdad psicológica.

3º El creador artístico acarrea por fuerza en su obra algunos datos del mundo empírico, los mima o repite a pesar suyo: ficción sujeta, en mayor o menor grado, al mínimo de realidad. (Siempre hablamos de realidad práctica.)

Si abandonamos la funesta comparación platónica de la literatura con la pintura y preferimos la comparación aristotélica de la literatura con la música; si libertamos así la literatura de la jurisdicción óptica, espacial u objetiva, tan contraria a su naturaleza, para situarla en la serie acústica, temporal y subjetiva, comprendemos al instante que la "mimesis" debe ser entendida como una metáfora mental.* Mimética es también la danza que evoca la lluvia o la primavera; pero ¿qué tiene de común o de parecido con la lluvia o la primavera? Sólo la comunidad o parecido que les ha impuesto la intención: primero, intención de engendrar; segundo, intención de hacer; tercero (y aquí se desliza el problema), necesidad de contar con el mínimo de realidad de que no podemos desprendernos, mínimo en que caben todavía, en ondas circunscritas, una intención mayor o menor de ajuste con el suceder real.

* Por supuesto que considerar la literatura o la música como una mera serie acústica (sin concederles el reflejo interior en simultaneidad de movimiento y en precipitación de unidades anímicas unísonas) es también sólo una parte de la verdad y es caer otra vez en la aporia de Aquiles y la tortuga, confundiendo el flujo de la marcha creciente con su trayectoria sobre el suelo. Pero esta discusión no corresponde al presente libro.

5. *El mínimo de realidad.** Esta expresión bien puede aplicarse en dos sentidos: *a)* la cuantitativa y *b)* la cualitativa.

a) Al mínimo cuantitativo de realidad sólo nos referiremos ahora a manera de escolio, pues su concepto se reduce a la cuantificación de los datos ya tratada en el capítulo IV. Dijimos que la literatura proporcionaba una manera de notación para significar lo indefinido sin enumerarlo. La estadística de nota histórica sería, en el poema, un gasto inútil. Pero naturalmente que esta definición de una esencia no debe erigirse en canon preceptivo. En la práctica literaria caben el más y el menos: también es legítima, junto a la estética del símbolo representativo, del ejemplar en que se abrevia una especie, la estética del inventario, de la descripción por suma de datos paralelos, que alguien ha llamado la estética del rascacielos para referirse al caso afortunado de Walt Whitman, y que otro, a propósito de casos menos afortunados, llamó la estética de la escolopendra. El inventario bien puede ser tan bello y excelente como los catálogos de la antigua epopeya o la pintura del mercado de Tenochtitlán en Cortés. La prueba por enumeración de casos será la más débil en matemáticas,** pero la literatura no busca la prueba, sino la mostración, y nada hay más seductor que esas páginas de adición aritmética que nos recuerdan los desfiles de procesiones en los antiguos lienzos o la agitación de las plazas en los grabados populares. Explicándome sus frescos del Palacio Nacional de México, Diego Rivera me decía que la naturaleza fabrica sus tejidos por acumulación de células. Lo cual no quita que, en sustancia al menos, sorpresa, rigor y economía sean igualmente los elementos de la elegancia matemática y la literaria. La naturaleza no posee criba de espíritu, y entre sus datos hay muchos que sobran y muchos que faltan para el poema. Lo peor que puede hacer el poeta es aflojar los resortes del alma y dejarse invadir sin discernimiento. A esto los griegos llamaron caos: la boca abierta.

* [Cf. "La poesía desde afuera", ensayo de 1952 (*Al yunque*, México, Tezontle, 1960, pp. 79-81), donde Reyes se refiere a este "mínimo de realidad" ("que acarrea necesariamente toda obra fantástica") que aquí se estudia.]
** G. H. Hardy, *A Matematician's Apology*, § 18. Cambridge, 1941.

b) El mínimo cualitativo de realidad es lo que ahora nos interesa directamente. Volvemos aquí a las correspondencias variables entre lo noemático y lo empírico (V, 1). Analicemos el caso por sus polos: *1º* emancipación relativa; y *2º* sujeción voluntaria.

1º Emancipación relativa. Hijo él mismo de la naturaleza, el creador literario no podría emanciparse completamente de los datos empíricos. No lo dudéis: si el poeta pudiera robar, en algún rincón de los abismos, elementos extraños a la realidad, los usaría de preferencia para construir su poema. Descendería, como en Baudelaire, *Au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau*, asegurándose así el privilegio de edificar por su cuenta otro universo. El poeta se conforma, a falta de esto, con los viajes al país de la fantasía, al sol y a la luna, a los infiernos; y en otro orden menos episódico, al vasto almacén de los datos naturales, para barajarlos de otro modo, en sus infinitas combinaciones, permutaciones y cambiaciones, procurando nuevas presencias que sacudan la gastada sensibilidad de los hombres. Tal es el efecto del contraste estético, única ventana intuitiva hacia el misterio; tal es la mayor cantidad de creación posible,

> la estética del brusco
> estímulo mayor.
>
> (DÍAZ MIRÓN)

2º Sujeción voluntaria. Cuando acontece el cabal ajuste con el suceder, el dato literario se superpone exactamente al dato de carácter histórico. La anatomía es equivalente, no la fisiología; la estructura hueca, no la dinámica intención. Aquí, otra vez, la imagen de los "esquemas descepados" (III, 21, y *n.*). Como parangón con el caso presente, recordemos la hipótesis científica, proceder literario sin propósito literario (III, 26, *d*). Pues bien, en el caso del cabal ajuste, tendríamos, para la literatura, un proceder histórico cercenado de la intención histórica. La historia va al suceder real por imperioso deber. La literatura, por voluntaria elección, y en busca de valores estéticos. Como entonces se ofrece en función vicaria de la vida, da la historia complementada. Y de tal suerte puede encajar en la verdad prác-

tica, que aun auxilia entonces a las sanciones, prestando una nueva especie de función ancilar en el orden práctico. Aunque es más que dudoso que Aristófanes haya pretendido hacer de su caricatura una acusación contra un suceder real, Anito usa de *Las nubes* como de un documento real contra Sócrates. El caso nos ilustra sobre esta utilidad extratécnica de la literatura (VII, 2).

Es inútil volver sobre el examen de la literatura como fuente o corroboración voluntaria, involuntaria, reacia, etcétera, que no son fases de ficción.

6. *Ficción de lo real.* Según lo anterior, hay una ficción de lo imaginado (polo de emancipación) y una ficción de lo realmente sucedido (polo de sujeción). La primera es obvia. La segunda ¿no nos ha llevado, por juego verbal, a una contradicción en los términos? No: nos lleva al nivel más bajo, al punto de desprendimiento en que la ficción comienza apenas a revelarse, donde podemos asistir a sus primeros latidos. Esta ficción de lo real puede ser todavía interior, mental o engendrada —lo literario anterior a la literatura (I, 14)—, o puede, además, ser ya exterior, expresa, lingüística y ejecutada. Y como, en uno y otro caso, comienza desde el ajuste con el suceder real y poco a poco se le va despegando, hay que tomarla por la fase en que todavía no es ficción, en el terreno no literario, para verla progresar hasta la fase en que es ya ficción, o terreno literario. El desprendimiento se produce por el acento gradual de intención estética.

Hay, así, aquel intento de lo literario difuso, casi rebelde a todo análisis, anterior al pensar aun en el sentido más lato y cartesiano del *cogito.* Y luego, conforme se entra en el enunciado, en la fase ya expresa o lingüística, nos va siendo dable percibir si el proceso se orienta definitivamente hacia la ficción, aun cuando la forma no asuma cualidades privativamente literarias, y aun cuando luego la obra literaria que de ahí resulte se presente en sistemas dispersos, ancilares, o en acarreos alternantes de lo no literario.

Hay, así, estados en que nos anda en el ánimo una larva que no sabemos si se producirá en manifestación literaria o

no literaria. Pero los hay también en que la larva misma descubre un acusado destino literario. De lo primero: cualquier experiencia real que aún no sabemos si nos llevará, por ejemplo, al relato autobiográfico o al relato imaginado sobre bases de la experiencia. De lo segundo, aquellas coagulaciones de pura imaginación, o hasta aquellos pruritos musicales, rítmicos, que anteceden al poema y que todos los poetas conocen: el previo "sentimiento musical" de que hablaba Schiller (VII, 1). De momento, nos importa lo primero, los estados indecisos, para apreciar el desprendimiento. El análisis tiene por fuerza que darles un estatismo de que carecen en la realidad psicológica.

Un enunciado de suceder real, acontecido o meramente posible ¿va hacia la no-literatura o va ya hacia la literatura? El caso se ilustra con la hipótesis "indiferente" (III, 26, 1º). Acto voluntario de representación: la mente se da a sí misma un objeto mental. Sólo la intención distingue entre: "He aquí un hombre", cuyo destino será asesinar a Lincoln en un teatro (historia), o dejarse examinar la sangre (ciencia), o descolgarse de un balcón, en la pálida madrugada, a los primeros avisos de la alondra (poema). En la expansión ulterior de la obra, puede ser que se prefiera el género híbrido, la zona indecisa, para dar, por ejemplo, más cabalmente, la descripción de una época vivida, mezclando los medios históricos con los recursos de lo imaginado o lo literariamente interpretado: *El águila y la serpiente*, de Martín Luis Guzmán.

A mucho apurar, la sola enunciación o traducción en palabras de los entes mentales es ya una manera de ficción para aludirlos o mentarlos; es un mimarlos con esta especialización oral de la mímica que llamamos el habla.

Las reconstrucciones hipotéticas de la antropología nos describen así este proceso: la magia primitiva comienza por confundir el objeto y su mímica, supone la identificación entre el gesto humano y el término de su intención. Más tarde, espera que el objeto, por lo menos, obedezca a la mímica. De este grado —mandato al dios— se pasa, tras una evolución secular, al grado de invitación al dios; y tras otra evolución dilatada, al ruego o plegaria dirigida al

dios. Hoy, fuera de los casos místicos de la imploración, el estado no literario de la mente apenas se siente autorizado a "nombrar" o "mencionar"; pero el estado literario sostiene el derecho a la inmersión intuitiva. De esta supervivencia mágica dan claros ejemplos, no sólo la poesía propiamente tal en sus juegos de fascinación, sino también ciertas utilidades prácticas del habla que usan del secreto literario: la exhortación, la persuación oratoria (VII, 9, 25).

Considérense las implicaciones ficticias que, sobre un suceder real, pueden darse en la creación literaria: *1º* El poeta experimenta determinadas emociones. Hasta aquí no ha habido poesía, aunque haya todo ese halo de repercusiones anímicas que se llama la emoción poética, y que tantas veces la crítica confunde equivocadamente con el arte de la poesía. *2º* Entonces, cuando la experiencia vital ha terminado como suceder real, aunque deje su larga quemadura en el ánimo, y ya en los límites donde acaba la realidad empírica, el poeta la finge otra vez, se la da en representación actual a sí mismo, para ver el modo de mimarla o traducirla en palabras. *3º* Aquí, *a posteriori*, comienza aquella fabricación ficticia del arte, aquel "hacer fríamente versos conmovidos", que decía Verlaine. Claro que lo mismo puede partirse de coagulaciones puramente imaginadas, pero entonces ya no estaríamos en el caso de ficción de lo real que ahora examinamos. *4º* Los versos llegan a otra mente y, por correspondencia mágica, suscitan en ella la representación ideal de emociones teóricamente iguales a las del poeta, aunque prácticamente sólo aproximadas, pues va de uno a otro término lo que va de uno a otro hombre, y no es verdad que el "prójimo" sea necesariamente "próximo". En esta provocación de emociones, la poesía ha obrado, para el que lee o escucha el poema, en función vicaria, sí, ¡pero de otra vida que no está en la vida! Y el magnetismo que corre por esta cadena —desde el dios que inspira su mensaje, a través del poeta o "spiráculo" del dios, hasta el auditorio sacudido por un engaño fundado en realidades— acontece a través de aquella cadena de locura de que hablaba Platón y que es, para nosotros, la intención ficticia.

La ficción de lo real se convierte en esta modestísima

fórmula: lo inventado con elementos reales. La fórmula admite una valuación mínima y una valuación máxima: *1º* En la valuación mínima, significa que lo real de mi literatura será aquello que yo exprese o cuente literariamente, y que de veras haya acontecido al alcance de mi percepción o experiencia; y que lo inventado de mi literatura será lo probable real, lo que no haya acontecido en las condiciones estrictas de mi expresión o de mi relato. *2º* En la valuación máxima, significa que, aun puesto a fabricar fantasmas, tengo que fabricarlos con elementos que me preste la realidad: un hombre sumado a unas alas es igual a Ícaro.

Ficción verbal de una ficción mental, ficción de ficción: esto es la literatura. ¿Degradación, pues, de una verdad hasta un tercer grado de inconsistencia, como se ha dejado decir Platón? ¡Oh, no, Platón: tu verdad misma, toda luz, la que tú nos enseñaste a adorar, es algo mucho más universal y profundo que el pequeño suceder práctico, sombra de tu caverna!

7. *Ficción e intención. Teoría del impulso lírico.* Consideramos la ficción como el resultado de un proceso intencional. Antes de la intención, como lo hemos dicho, lo literario anda en la zona difusa, en la fertilidad espontánea del espíritu. A veces, tales precipitados involuntarios asumen un carácter parapsicológico: alucinación, histeria, neurosis, etcétera. Pero aquí no hay todavía ficción, aun cuando tales precipitados puedan servir de estímulo o materia a la futura creación literaria. Lo mismo puede decirse de la pesadilla o de los estados sonambúlicos. El suprarrealismo, por su desmedido afán de aprovecharlos, cae en la superchería del *parti pris.*

Pero cuando se ha dicho "intención" no se ha dicho todo. Se ha mentado un movimiento sin señalar su rumbo o su meta. También la mentira práctica lleva intención en sus travesuras al suceder real. Se sobrentiende que nos referimos a la intención de puro fin estético, al propósito desinteresado de armar un sistema de ciertos efectos que la estética estudia. Y, limitándonos más para el caso de la literatura: efectos

obtenidos mediante recursos verbales, cuyo examen corresponde ya al deslinde poético (VII, 22).

Según los clásicos, el estímulo de esta intención, en literatura como en las otras artes, es la necesidad innata de crear formas armoniosas, una aspiración hacia la armonía, una especie de erótica. Es el impulso demoniaco que hoy se dice; o en la palabra de Vico, el pulso de la *naturezza ferina*, de la virginidad vital. Para desvestirla de toda referencia a expresiones estáticas como "forma" y hasta "armonía" (en griego, vale "contextura"), bien puede llamarse a esta ingenuidad "impulso lírico". Participa de la fluencia vital que va deshaciendo unas unidades para integrar siempre otras nuevas; evoca la cambiante música y se acompaña de cierta alegría, hasta cuando corre sobre el dolor: la alegría de la superabundancia, del excedente, del chorro abierto, del desdén de los fines. Se manifiesta en manera de juego o emancipación imaginativa de las necesidades prácticas. En tal concepto, es libertad, y también es compensación contra las coerciones del suceder real. Pero ¿es libertad? Digamos mejor "liberación", recordando que todo arte, como todo juego, se crea sus propias leyes, forja o finge (ficción también) sus propios obstáculos. De suerte que la creación adelanta entre ficciones de libertad y ficciones de regulación canónica. Y esto, porque también la aventura, la hazaña, la empresa, el choque y el vencimiento de la valla son apoyos del regocijo vital. De suerte que el impulso lírico sería insípido sin estos encuentros que le dan conciencia de su vigor (lejano origen de la estrofa y de las cristalizaciones prosódicas del verso), o se confundiría simplemente con cualquier desahogo vital sin expresión estética. Difícilmente, y sólo por coincidencia, el mero desahogo o explosión de carga supernumeraria asume un valor de arte. El lamento ante el cadáver sólo asciende a la categoría de arte folklórico cuando es el oficio de la plañidera: oficio, sistema de reglas, carrera de obstáculos. La naturaleza sin arte puede producir efectos artísticos al contemplador, pero no es arte en sí misma, como el paisaje no es arte, sino provocación de emociones artísticas, lo que es muy distinto. Repitamos: lamentable, siempre lamentable la confusión entre la emoción poética y la poesía,

aunque ésta no valga sin aquélla. Porque aquélla, para la literatura, tampoco podría valer sin ésta.

8. *Grandeza y servidumbre de la ficción.* La servidumbre de la ficción queda toda ella expresada en la imposibilidad de escapar a lo que hemos llamado el ámbito rígido del torbellino: los tres órdenes de verdades insobornables (VI, 3); servidumbre que tal vez sea el acicate de su propia grandeza, el apoyo del salto. El místico diría que el alma se siente de patria no terrena, y en vano intenta trascender lo terreno a través de los tanteos del éxtasis. Pero por desgracia el éxtasis —temerosa zona donde, según Plotino, el alma apenas puede sostenerse y retrocede como espantada— no ha encontrado nunca una expresión propia, nos nos dice lo que descubre, y sólo lo alude con metáforas literarias. Tal es la literatura mística en sustancia. El poeta antiguo diría que somos como la Ío de la fábula, que se sabe humana, aunque encerrada en la envoltura animal, y en vano huye de sus propios mugidos. La servidumbre de la ficción está sencillamente dicha en aquella confesión de Goethe: ¿Original yo? Yo no hago más que recomponer a mi modo lo que el mundo me presta. O en la pedantesca instancia que, en Anatole France, introduce Santa Catalina de Alejandría, cuando la discusión de los bienaventurados sobre el bautizo de los pingüinos: "La imaginación no crea: reúne y compara."

¡Pero la grandeza de la ficción! El Pinciano, aristotélico del siglo XVI, explanando la superioridad de la poesía sobre la historia, y confrontándola también con la ciencia, escribe:

"El objeto no es la mentira, que sería coincidir con la Sofística; ni la Historia, que sería tomar la materia al Histórico. Y no siendo Historia porque toca fábulas, ni mentira porque porque toca Historia, tiene por objeto el verísimil que todo lo abraza. De aquí resulta que es un Arte superior a la Metafísica, porque comprende mucho más, y se extiende a lo que es y no es." Pues bien, el "verísimil" —más generoso que el actual "verosímil"— es aquí la ficción, cosa nueva que se añade a lo ya existente, puesto que "la poética hace la cosa y la cría de nuevo en el mundo" (*Filosofía antigua poética*, 1546).

"Verosímil" se dice hoy de lo que puede acontecer en el mundo práctico. "Verísimil" se dijo de las meras probabilidades teóricas del espíritu, dentro de su plasticidad fundamental que inventa nuevos motivos. El verísimil, arsenal de engendrar mundos con el mínimo de datos reales, ¡qué fragua ardiente, qué alivio, qué afirmación humana y de lo más humano en el hombre! Cada uno lleva su poema interior y nunca escrito, primavera de "flores japonesas" prontas a expandirse en agua propicia. Y ningún poema personal sustituye al poema de los demás.

Para mejor palparlo, hemos intentado redimir el sentido de la antigua "mimesis", y relegamos el funesto término "imitación", de estorbosa tradición en la estética. Tal término desvirtúa de antemano el propósito del arte, congelándolo en las formas prácticamente actuales. Mas cuando se ha dicho "ficción", se ha dado un paso más: corre por la idea una circulación que es como la sangre del arte. Se indica, desde luego, un procedimiento mental auténtico. Además, se declara, en apuesta previa contra el mundo, el compromiso de añadirle algún bien, de enriquecerlo. El poeta dijo al crepúsculo: "Voy a darte lo que tú no tienes." El poeta dispone del último rayo del *Fiat*.

9. *Contenido emocional: "Ficción del ánimo conmovido"*. Llegados a la puerta, es irresistible la tentación de entreabrirla: al instante escapa una onda de emoción. El contenido de la ficción era una plétora vital. No todo era lo que *grosso modo* llamamos el efecto estético, que es ya como una domesticación del rayo. Este juego divino que es la literatura lanza sus olas, retumbando hasta los acantilados del yo, y a veces lo socava, o quema para siempre a su víctima, reduciendo la terrible precocidad de Rimbaud a un fantasma que la muerte olvidó durante unos años. Este juego divino busca una satisfacción ilimitada, un desquite contra lo finito.

Quiere empujar fronteras del alma y del lenguaje. Se revuelve entonces y se castiga, purgándose en sí mismo. Unos lo han llamado estallido; otros, purificación; y los antiguos, *catharsis*. La emoción que expresa o que comunica lleva di-

sueltas todas las pasiones, todos los anhelos, todas las reivindicaciones contra el pequeño suceder cotidiano.

Emoción de vitalidad, de sentimiento, de belleza y de inteligencia van graduándose en el desarrollo hacia el arte. La vitalidad, en la base, lo mismo es alimento de la creación artística que de todo el ser; y así, los verdaderos extremos específicos van del sentimiento a la inteligencia. Dos peligros en suma, porque la creación artística es siempre peligrosa como toda hazaña. El sentimiento resbala hacia ese derrumbadero del fraude emocional que pára en ñoñeces filantrópicas y en ramplonerías melodramáticas. La inteligencia absorbe la dirección del arte hasta convertirlo en investigación, mucho más allá de la temperatura de belleza, y entonces comunica a la obra una frigidez de problema (I, 12 y III, 57-5⁹). Este extremo es menos peligroso que el sentimental inmediato, dígase lo que se quiera, porque aquél desvirtúa el arte y éste lo acerca a la conciliación de los placeres perfectos del espíritu: el dios, el número y la idea de Platón (IV, 5).

La tácita controversia entre Platón y Aristóteles se entabla, en verdad, en torno a las extralimitaciones sentimentales. Aquél considera que el sentimiento abandonado a sí propio perturba las normas racionales que deben regir la república. Éste, convencido de que hay que contar con el sentimiento como cosa de la naturaleza, le otorga una confianza de naturalista, y cree posible canalizarlo en provecho del dinamismo psíquico. Al peligro del extravío sentimental señalado por el maestro, opone el discípulo el peligro de la amputación contra natura. Y ya se ve que uno y otro se muestran igualmente atentos a los efectos adventicios —éticos, políticos— de la literatura; atención que, si se la exagera, lo mismo desvirtúa la creación que la crítica, y nos encerraría otra vez en las modestas especies del bien subordinado. Si Aristóteles nos entusiasma en su defensa de los poetas, no nos entusiasma menos Platón en su heroica lucha —por desgracia algo confusa en sus libros— por emancipar la poesía de los fraudes sentimentales, llevándola a la zona austera y difícil, neumática en cierto modo, en que ella reivindique su jerarquía.

VII. DESLINDE POÉTICO

A

1. *Sexta etapa del deslinde. Ajuste metódico.** Tras de recorrer el campo semántico, pasamos a considerar el poético. Hemos examinado nuestra tríada teórica por sus rumbos noéticos y, además, por sus respectivos objetos noemáticos, pero en su sola fase semántica. Nos falta la fase poética (III, 59; VI, 1). Prescindir de ella sería un escamoteo, pues hasta aquí vamos deslindando la literatura por la ficción de giro inventivo que agota en sí misma su propósito, como mera cosa mental; y la literatura es eminentemente una cosa lingüística, y en un grado que no alcanzan las otras disciplinas teóricas. A tal punto, que la literatura aun suele presentar casos extremos de *poetemas* sin *semantemas* definidos (tales las que he llamado "jitanjáforas").

La nueva etapa del deslinde tiene que partir de la base lingüística general, de la manifestación lingüística, para luego ver cómo ésta se canaliza en las distintas disciplinas teóricas. Pero en este examen no nos limitaremos a la primer tríada teórica que hasta aquí venimos considerando, sino que (por "anteocupación", como diría un antiguo retórico) entraremos además en la fase poética de la matemática y la teología, pues los capítulos ulteriores que hemos de reservar a estos dos órdenes *sui generis* sólo habrán de estudiar la fase semántica y la fase noética: el ente y el flujo mental que lo capta (III, 5, 6). De esta suerte, en el presente capítulo abarcaremos de una vez el deslinde poético en su conjunto. Advirtamos que el lenguaje matemático nos obligará a explicaciones especiales. No así el teológico que, en

* Para este capítulo me referiré, a veces sin indicarlo de modo expreso, a mis libros *La crítica en la edad ateniense*, *La antigua retórica*, *La experiencia literaria* (*Coordenadas*); singularmente, a los ensayos de este libro titulados: "Hermes o de la comunicación humana", "Marsyas o del tema popular", "Apolo o de la literatura", "Jacob o idea de la poesía", "Aristarco o anatomía de la crítica", "De la traducción" y "Las jitanjáforas". Las demás menciones a mis trabajos anteriores se indican en notas.

cuanto es lenguaje, consideraremos tácitamente confundido con los lenguajes científicos. Si nos refiriéramos al lenguaje religioso en general, tendríamos que añadir a la fase teológica la fase mística; pero ésta, para el presente análisis, resultaría confundida con la literatura aplicada, en función ancilar, o con la literatura pura en sus *semantemas* o asuntos religiosos (II, 13; VII, 6; VIII, 25).

Fijemos algunos conceptos. La manifestación lingüística, entendida como facultad abstracta, es el habla; entendida como organización de signos verbales, es el lenguaje; * entendida como determinación del lenguaje en pueblos, regiones y épocas, es el idioma o lengua. Para nuestro fin inmediato, prescindimos del polo abstracto y del polo concreto, del habla en general y de las lenguas en particular, y comenzamos directamente y a media cuesta con el lenguaje.

2. *Las varias agencias del lenguaje.* El lenguaje no es tan sólo un instrumento teórico, sino también práctico, y sobre todo y primordialmente práctico, aunque no exclusivamente lógico, pues después veremos que, en su génesis, obraron factores afectivos y patéticos que todavía siguen impulsando su vida (VII, 4, 5, 6 y 22).

Esto significa un ensanche de la noción ancilar, antes considerada como circulación interior dentro del campo teórico, y ahora como circulación entre el campo teórico y el práctico. Tal ensanche ancilar de orden poético es parangón del ensanche semejante de orden semántico que ya advertimos en la utilización extratécnica de la poesía (VI, 5-2º). Así, pues, entre la teoría y la práctica hay también, por cuanto al lenguaje, un cambio de servicios. Los servicios que, desde nuestro punto de vista teórico, llamaríamos préstamos representan simplemente los aprovechamientos que el lenguaje práctico hace del lenguaje teórico, las fertilizaciones que la cultura produce en los usos diarios y comunes del lenguaje. En cuanto a los empréstitos, vendrán a ser aquí, mucho más que empréstitos, la base primordial de sustentación de todos los lenguajes teóricos, desprendidos como

* Adelante recordaremos cómo el lenguaje científico, en su extremo de tipología simbólica, se va emancipando de lo verbal (VII, 15-2º).

pequeñas especializaciones dentro del lenguaje general, y verdaderos acarreos que este vehículo lleva en su seno. El proceso de nuestro examen debe, pues, encaminarse desde el género próximo hasta la diferencia específica: desde el flujo lingüístico en general hasta las modalidades que son los lenguajes teóricos. Después, ya en estos lenguajes teóricos, habrá que aislar los no literarios del literario. Ponemos a una parte el lenguaje práctico en su uso general y corriente; a otra, la función ancilar de este lenguaje, en cuanto sirve de sustentación a los lenguajes teóricos; a otra, las características de tales lenguajes teóricos, más o menos puras según el caso; y a otra, finalmente, la modalidad ritual, que participa de la utilidad práctica por cuanto a sus fines y que, por cuanto a su forma, participa de las características teóricas más exclusivas a que luego vamos a referirnos.

Los anteriores conceptos se esclarecerán poco a poco. Por lo pronto, tenemos que averiguar cuál sea el carácter diferencial o la novedad que los tipos teóricos significan dentro de la masa del tipo práctico. Para esto, abordaremos el lenguaje en general, contemplándolo primero en su fase social o externa, y luego, en su fase lingüística o interna.

3. *Concepto social del lenguaje.* El concepto social del lenguaje no es más que un aspecto del fenómeno, y por sí solo no podría dar cuenta de la filosofía del lenguaje. La sociología considera el lenguaje: *1º* Como producto social colectivo: fase pasiva. *2º* Como factor que influye en los demás productos sociales, los cuales, sin el lenguaje, carecerían de la estructura que él ha venido a comunicarles: fase activa. Veámoslo de cerca.

1º Fase pasiva. Que el lenguaje sea un producto social colectivo no quiere decir que el grupo humano haya creado el lenguaje por convenio plebiscitario y de una sola vez. Quiere decir que hay una interacción del individuo y el grupo, en virtud de la cual la facultad del habla se conforma en el organismo del lenguaje. "Si yo fuera el único en el mundo, no sólo no habría lenguaje: no habría habla, y ni siquiera mi habla", dice Karl Vossler.* La anterior afirma-

* *The Spirit of Language in Civilization*, Londres, 1932.

ción no niega la posibilidad de que, en los remotos orígenes, haya habido un protolenguaje, producto de los puros impulsos afectivos y, musicales de alma solitaria, especie de protoplegaria y protopoesía. En tal sentido, y sólo como posible factor de origen antropológico, puede admitirse el punto de vista de Santayana, quien insiste en que "el diálogo no es lo primario y original del *lenguaje*", que "el *hablar* consigo mismo es previo al lenguaje orientado hacia la comunicación", que "el *lenguaje* es, por su origen, música espontánea que desarrolla recursos propios, y que sólo en *último término* y con muchas vacilaciones e inexactitudes se somete a su oficio racional".* No negamos la corriente afectiva que invade y vivifica al lenguaje, antes vamos a insistir en ella, si bien no considerándola ya como explosión necesariamente solitaria. No sabemos si el lenguaje sólo *en último término* se habrá sometido a su utilidad racional de comunicación, pues bien pudieron obrar a un tiempo las energías de soledad y las energías de sociedad, o preceder indiferentemente lo uno o lo otro. Y en todo caso, este estado embrionario no nos importa, ni pretendemos dilucidar la génesis del lenguaje. Pues el lenguaje de que aquí trata Santayana no es ya el lenguaje en madurez de función.

El lenguaje como hoy lo entendemos, o lenguaje verbal, es una especialización oral de la comunicación humana. Tal comunicación acaso empezó por ser intuitiva y biológica ("el rayo adánico" de Lacordaire); y pasó luego a ser mímica (corporal y manual), asociada y sustituida poco a poco, aunque queda en vestigios (el ademán, el guiño), por los sonidos bucales. Éstos se refuerzan y apoyan después por otros signos exteriores, hasta llegar al lenguaje de señales, al gráfico y a la actual escritura. Tanto el oral como el gráfico se refuerzan más tarde por instrumentos mecánicos y físicos: telégrafo, teléfono, fonógrafo, cine, radio. Aquí no consideramos más fase que la verbal.

El lenguaje, en la práctica, se auxilia con la mímica, los ademanes, señales, voces interjectivas o de sentido imper-

* Raimundo Lida, *Belleza, arte y poesía en la estética de Santayana*, Buenos Aires, Universidad de Tucumán, 1943, III, *a)*. Con sabia cautela, Lida advierte que este punto de vista es "acaso lo más peculiar, ya que no lo menos vulnerable, de la teoría lingüística de Santayana".

fecto, como "pst", "chut" y demás recursos que la retórica llama "neumas". A pesar de eso, el lenguaje, tal como se lo usa en la realidad, nunca se basta por sí mismo, pues procede siempre mediante "elipsis ideológicas", o sea suprimiendo las referencias a las circunstancias conocidas que rodean a los interlocutores. El que llega a casa de un enfermo no necesita decir más que: "¿Cómo sigue?", para que todos lo entiendan; cuando la completa formulación oral tendría que ser: "¿Cómo sigue Fulano, que habita en esta casa y, según el médico Mengano, padece de tal enfermedad, sin que sepa yo que haya sanado?", etcétera. Pues, en todo rigor, la cadena de implicaciones queda abierta. Francisco Romero acaba de proponer el término "situación" para designar esta estructura de supuestos comunes entre los interlocutores. Y hace notar que estos supuestos tácitos son más o menos estables, según el cuadro vital de cada caso; más o menos determinados por una polarización patética de las circunstancias; y que se los puede clasificar así: *1º* Supuestos de "especificación", que van al meollo del significado. Ejemplo: El profesor dice: "Hablaremos hoy de las *raíces*", lo que significa muy otra cosa según que nos encontremos en el aula de matemática, botánica o lingüística. (El chiste de doble sentido o equívoco se funda en el "bizqueo" de significados.) *2º* Supuestos de "complementación", como en el caso del enfermo o cuando, en la redacción de un diario, se dice: "Llegó el director", sin añadir su nombre propio ni el de la institución que dirige. *3º* Supuestos de "valoración", como en la frase: "Hay mucha niebla", que no vale lo mismo para Buenos Aires que para Londres. Deseamos añadir que el eslabonamiento de supuestos tácitos tiende en teoría a ser inacabable. La "situación" lo limita en los actos prácticos. En las obras escritas, lo limita el arte, el ambiente creado por el contexto. Y el milagro del estilo está en evocar connotaciones insospechadas en principio (I, 8).*

El lenguaje se reduce a la atribución de un significado a un sonido bucal: signo de la idea en la concepción intelectual de Husserl, indicio de la idea en la concepción vital

* F. Romero, "Comunicación y situación", en la *Revista de Filología Hispánica*, Buenos Aires, 1943, V, nº 3, pp. 244-250.

de Vossler. Pero no llega a organizarse sino mediante una uniformación o nivelación social causada por la reiteración y la retención. Tal uniformación es efecto de las excitaciones e influencias del mismo medio sobre el mismo grupo, y la diferencia de los medios produce la diversidad de las lenguas.

Esta ecuación social tiende acentuadamente al ensanche, y de aquí los intentos de lenguas auxiliares internacionales o de sistemas de notaciones comunes a pueblos de varias lenguas (pasigrafía). Ejemplo de lo primero, el esperanto; ejemplo de lo segundo, las señales de tránsito. Pero, subsidiariamente, la ecuación social tiende por otro lado a la restricción y adopta modalidades defensivas, sea entre grupos privilegiados o entre grupos supernumerarios; y de aquí, por ejemplo, las lenguas hieráticas, las jergas criminales, las claves. Los lenguajes técnicos son también lenguajes defensivos, aunque no para proteger la casta, sino de orden intelectual y para la salvaguarda de los conocimientos conquistados. Igual tendencia inspira, para los depósitos de sensibilidad sublime, a ciertas formas del preciosismo (VII, 13).

La ecuación social resulta de una doble relación, ninguno de cuyos miembros podría por sí solo dar el lenguaje: *a)* relación psíquica y solitaria entre sujeto y objeto; *b)* relación colectiva o cambio de comunicaciones sobre igual objeto entre varios sujetos asociados. La atribución individual de un significado a un sonido, libre o biológica, no engendraría lenguaje si no tuviera a la vista la convención social. El individuo aislado puede pasar del sentimiento al sonido, como en el grito animal, o hasta de la mera ocurrencia personal al sonido (supuesto que acojo provisionalmente, aunque sería de discutir); pero, sin el concurso social, no podría volver del sonido al significado y menos al concepto. Si la vinculación entre sonido y significado fuese por sí misma necesaria y no convencional, como lo creyeron los antiguos "analogistas", el lenguaje sólo sería producto biológico y no social. Si tal vinculación fuese únicamente pactada o convencional, el lenguaje no sería producto del desarrollo psíquico. Por influencia conjunta de ambos miembros de la relación, el uso colectivo se vuelve norma aproximada y gra-

mática. En el uso se ha querido ver una mera figura verbal del pensamiento lógico; equivocadamente, pues laten en él impulsos ilógicos. El uso lingüístico y la gramática no están entre sí cabalmente ajustados, y ello se debe precisamente a los factores idiomáticos, específicos del lenguaje.

La palabra, en cuanto es signo social, queda siempre referida a la vida íntima y psíquica, en todo lo que ésta tiene de exuberancia extralógica, al modo como el papel moneda queda referido al metal. Pero mientras el metal fija sólidamente el límite del papel moneda, la palabra sólo designa núcleos de evocaciones más o menos estables, y rodeados además de un halo de connotaciones secundarias, que a veces desequilibran la interpretación por parte del que recibe el mensaje y que, en todo caso, causan en el tiempo las evoluciones semánticas de la lengua, o mutación translaticia del sentido de frases y términos.

2º Fase activa. Pero la palabra no sólo alude al pensamiento, sino que incrementa el pensamiento. La ecuación tiende hacia la objetivación íntegra del pensamiento social; y poco a poco, esta objetivación lingüística refluye sobre el grupo que la ha uniformado. Le imprime una conciencia común, un desarrollo regular; sostiene la solidaridad entre los individuos, y la de cada individuo con el grupo; propaga las ideas eficaces de conservación y progreso. Sin ella, que es función permanente, la misma función sexual, que es momentánea, no bastaría por sí para determinar la cohesión social de tipo humano. Y no es difícil descubrir, en la vida de las instituciones, el efecto de las coagulaciones lingüísticas.

Este efecto puede ser positivo o negativo, puede impulsar o retardar. Impulsa cuando, en una síntesis semejante a la concreción mitológica (II, 12; III, 16; IV, 20), compendia en fórmula económica, en santo y seña, todo un anhelo social difuso. Retarda, cuando dicha fórmula se ha quedado ya vacía, por no corresponder a la nueva visión del mundo o a la nueva necesidad. Y entonces se impone una depuración que es como un golpe de Estado teórico. (Véase, en nuestros días, la acelerada transformación de las nociones internacionales escondidas detrás de las palabras "soberanía", "neutra-

lidad", etcétera.*) (A esta depuración se reduce todo el "problema semántico", tal como lo conciben Korzybski y su escuela, quienes insisten en la urgencia de una desinfección lingüística, para curar a la sociedad de los males causados por las fosilizaciones seculares. Frente a esta "escuela terapéutica", tenemos la que pudiéramos llamar "escuela lógica", que estudia objetivamente la relación entre el signo verbal y el ente por él significado, sin preocuparse de las inmediatas aplicaciones al remedio social. Así, en Rudolf Carnap, que deriva de los lógicos de Varsovia y especialmente de Alfred Tarski. Entre ambas escuelas semánticas no hay oposición teórica, sino que son más bien, una y otra, dos tendencias complementarias, como puede también apreciarse en Ogden y en Richards. Y ya se ve que "la nueva ciencia de la semántica", así entendida, trabaja también de acuerdo con la nueva lógica matemática o logística.) Lo que, para la sociedad, hemos llamado el efecto semántico positivo es evidente. El negativo bien merece, por los días en que se escribe este libro, un pequeño escolio que pondrá más de manifiesto al fenómeno.

3 bis. *Escolio sobre el "problema semántico".*** El lenguaje, a través del cual el hombre ha llegado a ser el hombre, pero a través del cual también se han causado graves males al género humano, necesita ser saneado y devuelto a su función edificadora de la sociedad y la persona; singularmente, podado de las arborescencias parásitas del abandono, y reivindicado de la servidumbre a que lo sujetan las propagandas.

* José Medina Echavarría, "Soberanía y neutralidad", en *El Trimestre Económico*, México, oct.-dic., 1942.

** La siguiente página procede de una lectura en el P.E.N. Club de México, 6 de agosto de 1942. Aunque repite o adelanta algunos conceptos que aparecen en otros lugares de este libro, no he querido deshacer su unidad —casi de alegato— para que mejor se aprecie el alcance social que pueden tener las coagulaciones lingüísticas, y la intención con que, desde la "escuela terapéutica", se ataca hoy el problema semántico. [En "¡Oh, las palabras!...", ensayo de 1946 (*Al yunque*, México, Tezontle, 1960, pp. 28-31), citó Reyes en nota esta página de *El deslinde*, junto con otras de *Los trabajos y los días*: "Grandeza y miseria de la palabra" y "Travesuras lingüísticas" (*Obras Completas*, IX, pp. 267-269 y 301-303, respectivamente) y de *Sirtes*: "Algo de semántica" (México, Tezontle, 1949), pp. 157-193.]

No se trata de una discusión académica. El problema semántico, el depurar la relación entre el signo verbal y el ente por él significado, dista mucho de ser un mero achaque de la filología, y hoy por hoy penetra como preocupación invasora todos los intentos de valoración de la cultura, y aparece como una de las delaciones más graves contra los errores que se han adueñado de la tierra. Inútil descender a una enumeración de imposturas que están al alcance de todos. El hombre es un ser parlante, y sería absurdo figurarse que la atmósfera verbal que respira es indiferente a su conducta, a su equilibrio general, a su salud, aun en el sentido más material y terapéutico. Toda palabra lanzada causa impacto en quien la recibe, y también en quien la profiere. Este impacto no sólo es de naturaleza espiritual, sino que afecta el régimen nervioso y, como cualquiera otra clase de estímulo, va en definitiva a alterar el "falso equilibrio" en que se mantienen las energías superficiales de ese estado coloidal que es la vida. Por otra parte, todo lenguaje lleva implícita una interpretación del mundo. Toda retórica es una ética. ¿No observaba ya Aristóteles la diferencia que media entre llamar a Orestes "el matador de su madre" o "el vengador de su padre"? Toda cuestión de denominación es una cuestión trascendental. Tocando apenas el verso de Díaz Mirón, podemos decir:

En mí el cosmos intima señales,
y es un haz de impresiones *verbales.**

Para reconocerlo así, ni siquiera hace falta tomar partido en el largo debate de "los universales", ya optando por considerar los nombres de las cosas como *realia*, contra quienes los consideran como *flatus voci*, o ya buscando con Pedro Abelardo la balanza media del conceptualismo. Hay un "nominalismo eficiente", según resulta de los anales humanos y aun de la particular experiencia diaria (VIII, 23).

Lo sabe la teología, que ha henchido bibliotecas para definir los términos de las Escrituras, esfuerzo cuyo más hermoso fruto es, en nuestra lengua, el suave discurso de Fray Luis de León sobre *Los nombres de Cristo*. Lo sabe la filo-

* Díaz Mirón dice: "mentales".

sofía, al menos desde Sócrates, cuyo primer cuidado dialéctico era establecer la "homología", la igualdad de convención sobre los términos cuyo sentido se quería discutir, al punto que muchos diálogos platónicos se agotan y satisfacen en el puro empeño de definir una palabra. Lo saben las ciencias naturales, que se enorgullecen de haber construido en la química un lenguaje bien hecho, y que una y otra vez confiesan aquella operación tautológica en que sólo procuran bautizar los fenómenos de experiencia. Lo muestra la matemática, cuya grandeza estriba toda en captar con lealtad aquel mínimo de normas mentales que le ha permitido establecer un sistema de signos concorde con la contextura de "nuestro universo". Lo demuestra la poesía que, como muchas veces se ha dicho en diversos modos, se afana por crear "un lenguaje dentro del lenguaje", el cual le permita aprehender otro orden sublime de realidades (sub-lime, más allá del límite óntico). Lo acusa la ciencia social de nuestros días, cuando clama contra el especialismo técnico de los autómatas, que han olvidado el común denominador del bien humano. No lo ignora ya el psiquiatra, que ha comenzado a dar cabida en su laboratorio a las depuraciones semánticas, lingüísticas, como ataque directo contra ciertos tipos de paranoia y de esquizofrenia, precisamente los que hoy por hoy hacen orgías en los pueblos. Toda una campaña mental se ha desatado, bajo la bandera de la semántica, ante la certeza de este lenguaje que recibimos ya hecho, heredado en el peor caso del "hombre arbóreo", y en el mejor caso, de vetustas enciclopedias (tradición aristotélica), construidas sobre la noción estática de objetos aislados, no corresponde ya a nuestra actual representación de las realidades, hecha toda de flujos y conexiones dinámicas: desajuste que ha determinado a la larga una dolencia de la cultura (VII, 14; VIII, 2-1º-b, 8, 9). Y si ahora vamos a la política, arte de las artes, arte de resolver la convivencia feliz entre los hombres, ¿cómo olvidar aquella sentencia de Lao-Tsé? Preguntando el sabio sobre cuál sería su primera ley, si en él recayera el difícil honor de gobernar a los hombres, respondió tras una meditación: "La ley que estableciera el recto sentido de todas las palabras." Talleyrand, cuyo realismo rayaba en el descaro,

vivía atento a las nuevas expresiones del lenguaje político, porque toda cristalización verbal acusa un anhelo o imprime una huella en la mente. Harto lo entienden quienes conducen a los pueblos en nombre de verbalidades y vanos ruidos, contra los que vienen rebelándose a lo largo de los siglos todos los sistemas morales, filosóficos y científicos que se han preocupado de establecer verdaderas relaciones de significado real.

Las nociones cuajan en palabras. La palabra engendra un molde, una manera de cárcel ideal para las nociones, en cuanto logra captarlas dentro de su trampa misteriosa. Las impresiones que recibimos del mundo tienen un carácter de fluidez: el mundo, para la impresión humana, es la selva cambiante de las *Metamorfosis* de Ovidio. En ese continuo heterogéneo, las necesidades de la acción recortan nociones, y luego la palabra las fija. En este sentido, la "estilística" ha podido decir que el lenguaje es una función "desimpresionista" (VII, 15 bis). ¡Cuántos quistes lingüísticos acarreamos como coagulaciones muertas en el flujo vivo del pensamiento! Tales las "recetas de pensar", mecanismos verbales que satisfacen la pereza fundamental de la inteligencia. El tabú y la superstición todavía nos gobiernan.

Hay más. Una vez creado el nombre para la noción, éste influye necesariamente en la representación de la cosa. Pero sucede que, en torno al significado, acude —por la fuerza de las implicaciones mentales— una carga de connotaciones secundarias, entre las cuales puede haber alguna que, gradual e insensiblemente, arrebate el centro de gravitación, la significación originariamente atribuida a la palabra. Tanto más cuanto que esta atribución léxica, fuera de ciertos tecnicismos, ha sido el resultado de una operación inconsciente y colectiva. Tanto más cuanto que los entes designados están por su parte sometidos a la constante mutación de las cosas. De donde resulta la necesidad de redefiniciones constantes.

Otras veces, el deslizamiento de sentido procede de un mero equívoco, de un error u olvido sobre el primitivo significado de las palabras. Así, cuando repetimos como loros aquello de que "la excepción prueba la regla", dando a entender que la "comprueba" o "confirma", cuando la mano-

seada sentencia más bien quiso decir originalmente que "la excepción pone a prueba la regla".

Hay más todavía: las implicaciones del pensamiento y de la acción andan juntas. El significado no sólo acarrea representación, sino también voluntad. La cápsula verbal no sólo encierra aromas de intelección, sino también explosivos de intención. Este fenómeno se aprecia con mayor nitidez cuando del orden de las definiciones nos trasladamos al orden de los valores. En el campo ético y social, por ejemplo, la intención irradiada por la palabra impulsa un juicio o una acción; y ya en la política, determina una prédica, propaganda o campaña. De aquí la sentencia del sabio chino. De aquí la atención de Talleyrand ante los síntomas de toda nueva síntesis de tendencias. De aquí que alguna vez hayamos denunciado como uno de los males de nuestra América el no haber descubierto su propio lenguaje político —fuera de fórmulas aisladas de carácter más bien pintoresco—, el adoptar violentamente las fórmulas europeas. Porque, mientras esto suceda, nuestras realidades sociales resultarán artificialmente empeoradas en la descripción que de ellas hagamos, e innecesariamente empeoradas por los remedios que nuestra voluntad les apronta.

¿Queréis algunos ejemplos callejeros del efecto que tienen sobre la conducta social las fórmulas verbales? Entre nosotros se llama "futurismo" a aquella actitud política que consiste en buscar una acomodación con la perspectiva previsible de los cambios públicos; y el término ha asumido un valor de sátira o censura. Muy justificado cuando se trata de "irse a la cargada" o un "chaqueteo", de una negación de los propios principios con miras a un medro personal. Pero no cuando se trata de un legítimo deseo de preparar con tiempo una nueva aplicación institucional, un juego de engranajes sin estridencias, que es la operación natural de una democracia. En cambio, ha llegado a considerarse como el *summum* del talento político eso del "gallo tapado" y de la sorpresa, que educan al pueblo —o lo deseducan más bien— en la histeria y el sobresalto, inculcándole la idea de que el capricho, lo no previsible o no "futurizable", es la norma de la vida pública. El ideal democrático reside en la gradual adapta-

ción a las siempre renovadas necesidades del pueblo —que por algo está vivo y en movimiento incesante—; y lo mejor sería, aunque imposible, que se llegara a todo acto electoral como a una mera corroboración jurídica de lo que ya estaba aceptado, en especie de "futuridad", por la conciencia de todos. Porque los pueblos no deben gobernarse por el azar y la lotería, sino por la persuasión y la conveniencia.

Si ahora queremos ejemplificar esta doctrina de la trascendencia de las denominaciones con un caso ilustre, abramos la Biblia. El Génesis cuenta cómo Adán recibió el don de denominar a los animales; y los que él llamaba animales, animales serían. Y entonces hubo que improvisar la creación de otro ser: la compañera propia de Adán. En el siglo IV, este punto fue ocasión de una célebre controversia, que tuvo que resolver Gregorio Nacianceno, entre San Basilio, nuestro común maestro de humanidades, y su acusador Eunomio, sobre si el lenguaje era una invención de Dios o del primer hombre.* Hoy los estudios exegéticos consideran que el pasaje discutido no se refiere al origen místico del lenguaje, sino que debe relacionarse con los hábitos de ayuntamiento bestial a que alude el Levítico, y tiene por fin fijar en la mente del hombre la noción precisa de que lo humano es lo humano, y lo animal, animal se es. Luego entre Adán y la bestia no debe ni puede haber contacto, sino sólo entre Adán y su compañera.

Pues bien: no permitamos el ayuntamiento del hombre con la bestia. No consintamos en transportar las nociones del nivel significativo. El tigre, el hipopótamo poseen su hermosura de crueldad o de pesadez, que no por ser propias de ellos debemos desear para el hombre. No cometamos tan pecaminosos solecismos. No consintamos en que la reiteración de una falsedad verbal, por el solo hecho de aturdirnos, abusando para eso de todos los medios orales o industriales de la comunicación, usurpe cualidades morales de que carece y pretenda instaurarse en verdad. El símbolo significante debe corresponder al ente significado, según dicen los semánticos, "como corresponde un mapa a un territorio". Todo lo de-

* [Cf. *La experiencia literaria*, Buenos Aires, 1942; en *Obras Completas*, vol. XIV, p. 23.]

más es crimen y es locura, o es imitación vesánica del animal por el hombre, que en una triste hora olvida sus privilegios espirituales, y se va detrás de la capa en vez de irse al bulto.

Claro es: la imaginación tiene sus derechos. Pero no es lo mismo fantasear una Isla del Tesoro en una cartografía a sabiendas irreal, que a nadie embauca y a todos solaza, o plantar una isla inexistente en mitad de una carta práctica de navegación, para que zozobre nuestro barco. Imaginar un caballo con alas a nadie ofende, y aun contenta cierto anhelo instintivo; pero vendar los ojos al pobre caballero y hacerle creer que cruza los espacios montado en su Clavileño de palo es ya un fraude.

Por supuesto que el lenguaje no sólo tiene una misión informativa o científica (VII, 24). Por supuesto que no siempre se trata de establecer un mapa que corresponda a la realidad de un territorio ya existente. La misión directiva o creadora del lenguaje, la que más de cerca nos atañe, o es la función mágica de la poesía, que no se refiere a necesidades empíricas, de acción inmediata, o es la función utópica de la persuasión o de la jurídica, que propone a la sociedad el mapa de un territorio que aún no existe; mejor dicho: un plano de arquitectura para un edificio por construir. Pero aun esa promoción de realidades nuevas a través del estímulo de la palabra tiene un fundamento previo en la verdad de la humana naturaleza, o de otra suerte nos conduce al desastre. El único criterio saludable para establecer el significado real de las fórmulas lingüísticas —que imprimiéndose poco a poco en la mente individual y en la colectiva reobra sobre la vida humana— es éste: no importa lo que con la fórmula lingüística se dice, sino lo que se hace con ella: ¿se propaga la muerte, o se propaga la vida?, ¿se procura la libre felicidad de los hombres, o se les reduce a la triste condición de las bestias? Lo demás, como dice la frase vulgar, "son tortas y pan pintados". ¡Hasta un niño puede entenderlo!

Esta trabazón nerviosa que es la sociedad sólo se liga mediante el lenguaje. De aquí la responsabilidad social del escritor. De aquí la colaboración delictuosa de quien usa la palabra sin referirla a la verdad. De aquí la triste condición —científicamente infrahumana— del que recibe la palabra

sin referirla a su sentido. Podríamos aplicarle el verso profético de González Martínez, en su poema *Viento sagrado*:

¡Ay del que oiga la voz y no comprenda!

4. *Concepto lingüístico del lenguaje.* Tras una excursión por los agudos extremos, de palpitante actualidad, a que nos conduce el ahondar en el concepto social del lenguaje, examinemos el concepto específicamente lingüístico. Este concepto se desentraña mediante un rápido viaje por la historia de los estudios lingüísticos, que nos conducirá finalmente hasta la literatura. En efecto, la ciencia lingüística, al evolucionar, ha ido ciñendo cada vez más el fenómeno literario, que antes se le iba por la urdimbre, al menos en ciertos aspectos, que resultan ser los más característicos.

Se comenzó estudiando el "porqué" del lenguaje; luego vino el "cómo". Con una ambición no impropia de las investigaciones incipientes, se pretendió primero averiguar el origen del lenguaje, dándose aquí un espectáculo de tanteos semejante al que la biología ofrece cuando interroga el origen de la vida. Prescindiendo de la Antigüedad clásica, para no remontarnos mucho, puesto que sus resultados positivos andan involucrados en la tradición ulterior, recordemos que primero se propusieron explicaciones sobrenaturales, fundadas en las Escrituras. Y entonces —al preguntarse sobre la lengua que Adán pudo hablar en el Paraíso, sea cuando recibió el mandato de dar nombre a los animales, sea cuando dio los buenos días a la Eva intempestiva, o bien cuando Eva se confabuló con la serpiente en aquella prefiguración del adulterio—, sobrevinieron los más grotescos extravíos. Desde el hebreo hasta el vascuence, pasando por el francés y el sueco: ¡de todo hubo en el Paraíso! *

Después se propusieron las explicaciones materialistas, cada vez más arrimadas a la posibilidad psicológica. Unos cayeron en la noción de un crecimiento vegetativo, tesis que va de Platón hasta Renan; otros, en la invención convencional, tesis que va de Demócrito hasta Condillac. Se cruzan

* A. R., "De la lengua vulgar", en *El Cazador* [1921, *Obras Completas*, III, pp. 141-150] y "El Paraíso Vasco", en *Las vísperas de España* [1937, *Obras Completas*, II, pp. 180-183].

las teorías de la onomatopeya y la interjección sobre los orígenes biológicos del habla. Se marcaba el paso sin avanzar.

Cuando el problema se traslada del "porqué" al "cómo", entramos en terreno más firme con la comparación entre las diversas lenguas ya existentes. Lejanos precursores de este método son sin duda los proyectistas de lenguas internacionales *a posteriori*, o por combinación entre las lenguas ya conocidas. El método comparativo comienza a cobrar conciencia de sí mismo en el *Catálogo de las lenguas* del español Hervás y Panduro, y después con Bopp, *Gramática comparada de las lenguas indoeuropeas*. Ya la aparición del lenguaje no interesa tanto como los caracteres de las lenguas, entre las cuales se disciernen familias y subfamilias derivadas de las grandes lenguas maternas. Pero estas exploraciones abren veredas que permiten volver hacia atrás con nuevos bríos, puesto que analizan tendencias idiomáticas en los varios grupos, aun cuando ya nadie pretende retroceder hasta la temerosa cueva de los orígenes. Entretanto, la psicología y la antropología aprontan sus armas. Y al fin, como hemos dicho, el lenguaje, producto material, se concibe como una especialización oral de la mímica; la cual, de la mano o en general del cuerpo, ha pasado a fijarse económicamente en los órganos articulatorios y en la voz humana, y de allí ha pasado a los signos gráficos.

Para entonces, se han estudiado ya por varios caminos la contextura y la vida de este producto material. Se escarba en las apariencias fonéticas, léxicas y sintácticas, estudios todos de contextura. Y en cuanto a la vida del producto, se ha reconocido ya que el lenguaje anda con el tiempo y con el espacio, admitiendo la legitimidad de sus transformaciones. El concepto de evolución sustituye al de corrupción, todavía mezclado de mística. Ya las lenguas romances, por ejemplo, no son decadencia, sino prolongación del latín, y su sistema de régimen preposicional, órgano *ad hoc* para una función aparte, no se ve necesariamente como inferior al antiguo sistema declinativo. Se abre paso la investigación descriptiva, y no ya judicial, de la dialectología y de los dinamismos populares, que nunca duermen. Se valoran las fuerzas de fijación que contrastan estas mudanzas: la cultura, la

escritura y, aunque no se haya insistido lo bastante, ciertas fases de "timidez colonial" para el neologismo.* Se ve que la cultura tiende por un lado a encerrar las formas a piedra y cal, mientras por otro lado provoca a su vez algunas mutaciones *sui generis*. (Las modas literarias, científicas, mundanas, arrojan formas nuevas sobre el lenguaje corriente: los latinismos de Góngora bajan al mercado; el uso cortesano en tiempos de Luis XIV elimina la "e" muda en la frase: "Que sais-je", etcétera). Se examinan cuidadosamente las corrientes de transformación que entran y salen por la puerta franca del uso diario, fomentadas por el contacto creciente entre hombres y pueblos. Y se rectifica sin esfuerzo cierta especie errática de que la sintaxis es impermeable y sólo el vocabulario admite exotismos.

Las estratificaciones y categorías gramaticales quedan superadas. La psicología del lenguaje limita la pretensión de considerar toda forma lingüística como un molde del pensamiento lógico. Se encuentra el rumbo de la "semántica" como la definió Bréal, o teoría evolutiva de los significados. La fenomenología de Husserl inaugura el análisis estructural del signo. Con Ferdinand de Saussure, Bühler y Cassirer, se llega al lenguaje como sistema de signos. Se abre el camino real del idealismo en la lingüística. Se ve ya claro que la ley del lenguaje no es lógica pura, sino, sobre todo, ley idiomática. Sobreviene la fascinación por esos "humores subjetivos con que nace empapada la palabra", según la feliz expresión de Amado Alonso. La "estilística" de Charles Bally y de Vossler —brotada ésta del expresionismo de Benedetto Croce— se aplica a los acentos afectivos del lenguaje, sin distinguir necesariamente entre el uso vulgar y el uso literario, puesto que la onda afectiva invade ambos reinos. Finalmente —y cerramos el periplo— la "estilología" o ciencia de los estilos acota su terreno propio dentro del lenguaje literario, atendiendo a singularidades de época, nación e individuo, estudio que corresponde ya de pleno derecho a la ciencia de la literatura.

* Ver mi nota en el ensayo de Mariano Silva y Aceves: "Virgilio y su poeta mexicano. Estudios de formas del español en México", en el *Homenaje de México al poeta Virgilio en el Segundo Milenario de su nacimiento*, México, 1931, p. 443.

5. *Las varias funciones del lenguaje.* Esta rápida revista permite vislumbrar el seno profundo en que se diferencian las funciones del lenguaje. Para mejor estimar semejante diferenciación, todavía hace falta mirar más de cerca el lenguaje como conjunto.

La tradición gramatical, empeñada en sostener que el lenguaje era sólo un instrumento lógico, hacía incomprensible tal diferenciación, pues dejaba sin sentido, por una parte, el pensar idiomático, que es cosa independiente; además, ciertas fases lingüísticas de génesis o ebullición naciente (disparates de la canción y el juego infantiles, audacias de invención personal *); o cerraba los ojos ante los modismos asintácticos del uso, ya relegándolos a categoría de curiosidades, ya poniéndolos indefinidamente entre paréntesis bajo los títulos carcelarios de "idiotismos" o "coloquialismos"; y, por otra parte, dejaba sin explicación el misterio lírico, la expresión más pura del lenguaje literario, entregándolo a la odiosa censura del filisteo (VIII, 2, 4, 6 y 22). De este atolladero sólo nos saca el reconocer que el lenguaje tiene varias funciones.

6. *Solución aproximada: comunicación y expresión* (VII, 2, 4, 5, 22). Para explicar la diferencias entre el lenguaje vulgar y el lenguaje estético, se dijo que aquél era comunicación (especie intelectual) y éste, expresión (estado afectivo). Algo se adelantó con esto, pero hay todavía confusión en el planteo de los términos. En efecto:

1º La comunicación no sólo es orden semántico, sino también orden poético; por su parte, la expresión no sólo es orden poético, sino también orden semántico. Comunicación y expresión *pueden* ir conjugadas en la misma configuración semántica; expresión y comunicación *pueden* ir conjugadas en la misma configuración poética. El asunto o *semantema* de la aparición del fantasma paterno ante los ojos espantados de Hamlet es a la vez comunicación de un hecho y de un afecto. Su tinte afectivo es manifiesto aun antes de que Hamlet abra los labios para declarar su asombro. La sola representación del hecho lleva un tinte afectivo, independien-

* Ya afirmaba Quintiliano que el derecho a la innovación lingüística, "que se concede aún a los niños, no ha caducado en su vigencia".

temente de que lo manifiesten así las palabras con que nos referimos al hecho. Si el lector imagina, a solas y en silencio, un rasgo conmovedor de la historia de cualquier vida particular, o de su propio pasado, este asunto mental lleva el afecto en sí mismo, aun sin necesidad de determinaciones verbales. De modo inverso, cuando en el *Horacio* de Corneille, el viejo lanza aquella frase eléctrica, al saber que su hijo ha abandonado el combate: *Qu'il mourût!*, no sólo expresa un afecto que contiene toda una doctrina ética, sino que nos comunica una información de especie intelectual sobre cuál hubiera sido su preferencia, de suerte que la afectividad expresiva va implícita en la misma comunicación. Esta imbricación puede acontecer en toda actividad humana, práctica o teórica: vida diaria, obra histórica, científica, filosófica, religiosa o literaria.

2º Ahora bien, si del orden puramente mental bajamos ya a las manifestaciones verbales, es evidente que las distintas actividades teóricas, según su diferente rumbo y según la diferente naturaleza de sus datos —como se explicó en los anteriores capítulos— procuran una poética también diferente, salvo los inevitables o deseados acarreos ancilares, o la ausencia de un lenguaje específico. Y así, según el caso, en las diferentes poéticas *podrá o no* acontecer la imbricación comunicativo-expresiva. Pero el mayor o menor grado de tal imbricación poética no bastaría para discernir entre sí las distintas actividades. Habría que aplicar siempre, y además, el criterio de la intención o rumbo mental y el de la naturaleza de los respectivos datos.

3º Mucho menos bastaría esta graduación comunicativo-expresiva para distinguir a fondo entre el lenguaje diario y el lenguaje de la literatura. Y menos aún si se la considerara, no como graduación (que esto es, en verdad), sino como frontera inflexible. De modo que el caracterizar fijamente uno y otro lenguaje —el vulgar y el estético— por referencia absoluta a la comunicación o a la expresión no es más que una primera aproximación al problema, todavía algo indecisa, y que no podría abarcarlo todo. Cierto, la literatura, de modo general, insiste en la función expresiva, pero tampoco prescinde de la comunicativa. Cierto, el lenguaje corriente insiste en la fun-

ción comunicativa, pero tampoco prescinde de la expresiva. Aun en los casos de deformación profesional o de heroicidad estética más recóndita, se desea, por lo menos, comunicarse con los iniciados y, secretamente, iniciar a los más posibles. Es cosa de parapsicología el componer poemas para entenderse solo y ocultar los de los demás. En este punto, las aberraciones del autoerotismo pueden proveer la explicación. Por otra parte, la comunicación práctica usa y necesita también de ciertos apoyos expresivos, que a veces aun rebasan las fronteras del habla y se desbordan en la mímica gestual o manual. De suerte que la comunicación todavía lleva la expresión en su seno, y viceversa; y la una en la otra se contienen, no como el vaso al agua, sino como el agua al hidrógeno-oxígeno, en íntima composición de sustancia.

Si de todos modos las aislamos para el fin analítico, podemos repetir con los lingüistas del siglo pasado que la comunicación no tiene mejor medio que el lenguaje, y no así la expresión. Los demás instrumentos comunicativos —gesto, ademán— son menos aptos y más costosos que la voz humana. El reclamo útil no encuentra mejor salida que el lenguaje. Pueden descubrirse formas más útiles, como un guiño oportuno, pero son menos generales y seguras. Y así, el que no sabe con sus palabras decir lo que quiere, pasea suspirando bajo la palmera, como el incomprendido de Emerson. Pueden encontrarse sistemas más estables o ventajosos de fijación (la tipología simbólica de la ciencia, que luego estudiaremos), pero tienen usos limitados; o sistemas de transmisión mecánica (escritura, telégrafo, teléfono, radio), pero no son por sí mismos lenguaje, sino sustitutos materiales de éste. A veces (fonógrafo), la fijación misma los imposibilita para ese improvisar que es todo lenguaje vivo, y los fosiliza para usos de repetición.

En cambio, la expresión acaso encuentre mejor camino en ese tiempo teñido de emoción, en esa acústica sin semantemas intelectuales que es la música. Más fácil, más inmediatamente posible es la "música pura" que la "poesía pura". Por su propia gravitación, la música tiende a no comunicar nada; por su propia gravitación, la literatura casi no puede dejar de comunicar algo. Aquélla se impurifica artificialmen-

te (la imitativa, etcétera), mientras que ésta se purifica artificialmente. La sensación auditiva está más desligada de su objeto que todas las demás sensaciones, en tanto que el lenguaje trae consigo una presencia de objetos parecida a una visión imaginaria. El ver y el conocer discursivamente guardan estrecha relación, al punto que para los griegos nociones y visiones eran lo mismo. La forma más fácil de la "poesía pura" es una reducción del lenguaje a meros sonidos; aunque es verdad que esta forma es también la más anémica, pues la más robusta supone dificultades de significación que la música ignora. La aplicación de efectos acústicos significantes, como en el llamado Teatro del Aire, supone un esfuerzo ingenioso para henchir de idea el sonido, o supone esa lenta e inconsciente convención atributiva de que, en los siglos, ha resultado la palabra. En cambio, en la palabra ya creada el esfuerzo para llegar a la poesía es de sentido contrario, pues hay que ir despojando al lenguaje de todo su habitual contenido no estético o "prosaico".*

La expresión, por lo demás, se derrama en las más varias actividades: de la locomoción hace la danza; del combate, el juego; de la audición, la música; de la comunicación hablada, la literatura. Esto ¿hasta qué grado? ¿Hasta dónde la expresión penetra la literatura a modo de humedad afectiva? Establezcamos varios niveles teóricos:

a) Máximo de expresión y mínimo de comunicación. El lirismo en general (salvo el caso *c*), desde el gorjeo bucal de la jitanjáfora, pasando por la "poesía pura", hasta la poesía menos o más "impura". Esta "impureza" no es aquí criterio estimativo (I, 13).

b) Mínimo de expresión y máximo de comunicación. La exacerbación ingeniosa, en que la literatura juega con la palabra como con un objeto de conocimiento específico, y deriva al acertijo y al ejercicio lógico, ya insista en los ruidos verbales (como especies clasificables, que no por su valor

* A. Kolnai, *op. cit.*, en II, 2 *n*, funda en el carácter analítico, o mayor desconexión del objeto en la sensación acústica, "la posibilidad de un cosmos sensible en el mundo de los sonidos y la posibilidad de una *música pura*". Sobre estos extremos, ver A. Salazar, *Las grandes estructuras de la música*, México, 1940, I, donde, bueno es notarlo, emplea el término "comunicación" en un sentido diferente, en el sentido general de transmisión física, y no en el específico de transmisión intelectual que aquí le damos.

estético, pues entonces vuelve al concepto *a)*, ya en los significados (más por su equívoco que por su determinación) (I, 12).

c) Término medio de expresión y comunicación: por una parte, la episódica (drama y novela); por otra parte, este tipo de literatura (verso o prosa) que pone en valor la emoción de nota intelectual o la intelección de nota emotiva, la afectividad prendida al concepto.

Este último caso es el único en que la literatura no admite rival como instrumento expresivo. (Salvo cuando, en la mística, se aplica al concepto de lo divino, lo cual, desde este punto de vista, no sería más que el capítulo excelso de la literatura conceptual-emotiva: VIII, 31.) En todos los demás casos, la literatura comparte el dominio con otras actividades teóricas u otras artes: filosofía y ciencia en lo conceptual puro; historia, en lo narrativo; artes de la vista, en la sugestión visual y plástica; música, en la acústica, etcétera.

Considerando las cosas bajo el aspecto sociológico, es evidente que la función comunicativa es más prima que la expresiva. Si la expresión se hubiera apoderado del todo del lenguaje antes de que la comunicación lo dominara, el lenguaje, en vez de ser un común denominador que hace posible hasta la poesía (pues la poesía busca siempre un cordial interlocutor), sería un conjunto de dialectos estéticos individuales, irreducibles o inconvertibles. Esos dialectos se acercarían ocasionalmente, por la fundamental semejanza de la especie, o por los estímulos paralelos del medio semejante. Y nada más. El lenguaje sería un método de aislamiento en vez de ser un método de relación. Y, con todo, en este conflicto latente está la fuerza de la poesía, que siempre procura volcar novedades individuales sobre el grupo humano (*Donner un sens plus pur aux mots de la tribu*); aunque luego resulte, paradójicamente, ser la manifestación de una inquietud general del grupo, que no había encontrado antes su palabra, su intérprete. Es, propiamente, un juego de noria.

Por eso la interjección expresiva, rapto biológico, no explica por sí la formación del lenguaje, producto social (VII,22). Pues en la interjección misma hay que distinguir dos tipos: la espontánea y la histriónica. La espontánea pára en lo indivi-

dual biológico. La histriónica es ya un fingimiento destinado al prójimo y sirve a la comunicación. De igual modo las expresiones del llanto y la risa cobran valor de comunicación útil, si son intencionadas y encaminadas a producir un efecto práctico en "el otro". Como ya lo sabemos, esta asignación de un fin útil al ruido que escapó del pecho es uno de los factores en el origen del lenguaje (VII, 3-1º).

Ahora bien: es innegable que el discrimen entre la expresión y la comunicación nos da una aproximación global para el discrimen entre el uso práctico y el uso estético del lenguaje. Nadie confunde los dos usos, ni se preocupa, para juzgar lo actual y patente, de la confusión antropológica de orígenes, o de la confusión que entre ambos pueda haber en la psicología profunda. Hemos dicho que la virtud expresiva hace de la audición la música. Y nadie confunde el silbido del enamorado para anunciar su presencia en la calle con una verdadera ejecución musical de fin artístico. Hemos dicho que la virtud expresiva convierte al combate en juego. Y sólo el extravío del impulso hace que los juegos paren en combates, extravío de que daba muestra aquel ayo del *Escudero Marcos de Obregón* que, en medio de un esparcimiento infantil o simulacro de pelea, palidecía de ira y desenvainaba la espada. Hemos dicho que la virtud expresiva transforma la locomoción en danza. Y a nadie se le ocurre dirigirse por la mañana a su trabajo con el militar "paso de ganso" —figura de danza—, con el giro de Karsávina o la saltación de Nijinsky. Nadie espera que Fokine ataque *El espectro de la rosa* con el aire de un vendedor de artículos de cocina que entrara casualmente por la ventana para ofrecer su mercancía. Una metáfora de Simón Bolívar, en la carta sobre la educación de su sobrino —"el baile es la poesía del movimiento"—, nos lleva a decir, trocando los términos: la poesía es el baile del lenguaje.* Donde vemos la divergencia, y también el mutuo aprovechamiento, de coloquio y literatura. Así como el danzante usa muchas veces de pasos naturales, pero el transeúnte nunca usa intencionalmente

* Algo parecido decía Malherbe, según Racan (y lo cita Paul Valéry en sus *Propos sur la poésie*); "...comparaba la prosa al paro ordinario y la poesía a la danza, ..." (Racan, canto nº XI a Chapelain) [Adición ms.].

pasos de danza, así el literato usa un buen caudal de lenguaje práctico, pero el que habla con su vecino nunca usa intencionalmente el lenguaje literario. Cuando el danzante da un paso natural o el literato desliza una fórmula cotidiana, o lo hacen por cálculo y con malicia estética, o porque no tienen otro recurso más que el de pisar la tierra como Anteo, o porque la sustitución que se le ofrece resultaría alambicada hasta lo ridículo. Aquí encaja cierta observación de Valéry: El escollo de la poesía está en decir "lo que se está obligado a decir", en pisar la tierra. No de otra suerte lucha el danzante con su cuerpo que, para su mal o para su bien (porque esta lucha es todo el arte), está sometido a la dura pesantez. La diferencia del uso práctico y el estético, poco perceptible en las manifestaciones literarias más modestas —información, narración realista—, resalta a medida que se asciende hacia las manifestaciones más puras, y con la poesía propiamente tal llega al punto heroico extremo. De la poesía dijo Díaz Mirón:

> Tres heroísmos en conjunción:
> el heroísmo del pensamiento
> el heroísmo del sentimiento
> y el heroísmo de la expresión.

Aquí la depuración estética alcanza su límite, olvida el fin práctico y agota su fin en sí misma (I, 11). El menor reproche que puede hacerse a un poeta es acusarlo de oscuridad cuando premeditadamente quiere sugerir estados confusos. La prueba mayor del desajuste psicológico es "la precisión en la oscuridad", máximo alarde de la poesía. Por eso se ha dicho: no hay que confundir la poesía con las cuentas de la lavandera.

Pero, en todo caso, el discrimen entre la expresión y la comunicación no basta para el discrimen total, que aquí intentamos, entre el uso práctico y cada uno de los usos técnicos del lenguaje. Para ceñir más el problema tenemos que examinar las tres notas del lenguaje y sus posibles valoraciones en cada distinto uso, entendiendo bien que las notas aparecen o pueden aparecer mezcladas en las distintas manifestaciones lingüísticas particulares.

7. *Las tres notas del lenguaje y sus valores*. El lenguaje tiene tres notas:

1ª La nota comunicativa, significativa o intelectual, que admite el nivel humilde de la práctica cotidiana y el nivel superior o técnico en todos sus grados. Ella muestra, según el caso, una contextura que va desde la flojedad más o menos caprichosa hasta el mayor ajuste lógico, según sea la exigencia en la precisión léxica y en la exactitud de los signos relacionales. (De propósito prescindimos de las denominaciones académicas, artículo, sustantivo, adjetivo, verbo, etcétera. Todo lenguaje se reduce a léxico de objetos y signos de relaciones.) Aquí encontramos, por abajo, el dominio siempre indeciso de la gramática usual, que es reina entre sublevaciones; y por arriba, el dominio de la gramática científica y lógica, de ideal matemático.

2ª La nota acústica, de sonido en los fonemas y sílabas, de ritmo en las frases, de unidades melódicas en los trozos, de cadencia general en los periodos. Tal es el dominio de la fonética, a cuyo gobierno en principio no empecen las irregularidades personales o regionales, las pronunciaciones defectuosas o las combinaciones cacofónicas; puesto que las fórmulas lingüísticas no dejan de sonar por el hecho de sonar mal. El dominio fonético no es lo mismo que la preceptiva prosódica de los manuales o la preceptiva de la antigua "composición" retórica: aquel dominio es naturaleza, estas preceptivas son arte.

3ª La nota expresiva, la humedad de afecto que ni la estrecha aplicación práctica ni la pretendida fijeza lógica logran siempre absorber; nota de patetismo o modalidad sensitiva presente en los estímulos genéticos del habla, acarreada en las peculiaridades de la charla común, manifiesta en las superabundancias del juego verbal, palpitante en las realizaciones de la lírica. Tal es el dominio de la estilística, cuya soberanía es extensísima y siempre fue más o menos reconocida, o sospechada siquiera, aunque sólo ha poco estudiada debidamente.

Como hemos dicho, estas tres notas se mezclan diversamente en toda manifestación lingüística. Pero no necesariamente las tres. La nota acústica es la más estable; es casi

imposible desterrarla, salvo en ciertos símbolos de tipo matemático que anulan, en potencia y en acto, la voz humana y más bien fueron instituidos para los ojos, para ser leídos. Mientras existe la palabra, actual o virtualmente pronunciada, la inercia prosódica determina en ella, o bien ritmos, cadencias y unidades melódicas procuradas más o menos de caso pensado, o bien aquel inefable "canto oscuro" de que habla Quintiliano, y que no puede menos de acompañar aun a las manifestaciones verbales más descuidadas e inartísticas. Una proposición testimonial o informativa, que no envuelva juicio ni afecto, poseerá valor práctico, intelectual o comunicativo, pero no expresivo. Y una forma expresiva extrema, que se apoye sobre todo en el valor acústico, en el estímulo biológico del sonido, puede llegar, como en la jitanjáfora, a anular la nota intelectual o de sentido semántico.

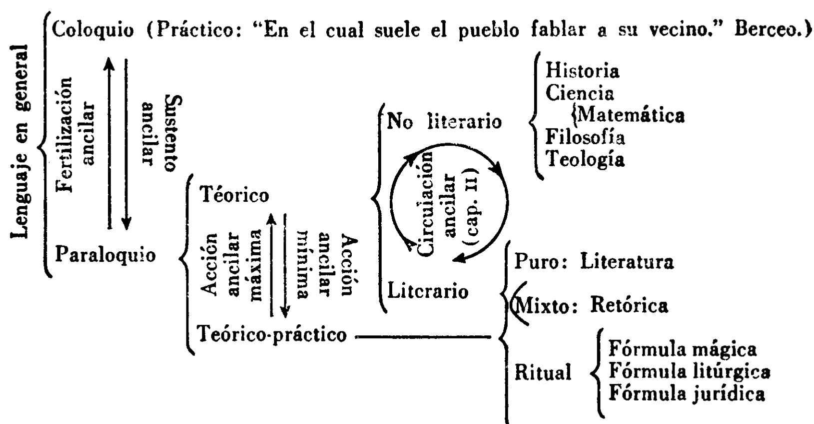
La transformación de las notas en valores es efecto de la intención, que a su vez polariza la atención: intención de quien emite la fórmula verbal y atención de quien la recibe. La falta de ecuación entre ambos miembros determina el grotesco (así cuando el solo ruido de las palabras con que se pretende conmover provoca una reacción de hilaridad en el auditorio), o determina la ineficacia (así cuando se incurre en el error, señalado ya por los antiguos retóricos, de sumergir y disolver la fuerza de un argumento en la excesiva pompa verbal).

A reserva de ulteriores dilucidaciones, desde ahora vemos que sólo la literatura intenta, de un modo general, poner en valor las tres notas. De que resultan: *1º* Su comunicabilidad esencial, aunque se la adelgace al mínimo para buscar la precisión en la vaguedad y en el misterio o bien la creación metafórica de novedades ficticias. *2º* Su cristalización, adversa a las licuaciones del azar, en palabra única, contextura sintáctica determinada e insustituible, serie eufónica, construcción rítmica, cadencia de miembros, estrofa o periodo, valor articulatorio de fonemas, lujos de onomatopeya o aliteración, las "bellas secuencias de palabras igualmente bellas, las cuales se resuelven en bellas sílabas, como éstas en bellos sonidos", a que reducía Dionisio de Halicarnaso el proceso del estilo (*La antigua retórica*, III, 7), adelantándose a ciertas

observaciones de Robert Stevenson. *3º* Su eficacia afectiva, de ajuste a la vez estético y psicológico (VII, 21).

Suspenderemos por un momento este proceso discriminativo, para establecer algunas denominaciones convencionales que nos ahorren constantes perífrasis.

8. *Coloquio y paraloquio.* Aunque ello sea forzar un poco el uso llamaremos "coloquio" al lenguaje de nivel más humilde y práctico, al comercio y cambio cotidiano del instrumento verbal entre los hombres; y llamaremos "paraloquio" al lenguaje *sui generis* o lenguaje "al lado", ya en su fase teórica pura, ya en la fase mixta o teórico-práctica (VII, 2).



Aclaraciones de primer intento:

1ª Ya se entiende que aquí usamos la palabra "práctico" en el sentido algo somero, casero y habitual, que nos permitió reducir nuestro estudio a las "posturas teóricas" (III, 2 y 3; VII, 2). Pues es evidente que toda nota comunicativa, significativa o intelectual —lo mismo en los "buenos días" que en la proposición matemática o en la descripción de un escenario campestre— entraña una oculta practicidad: el mentar algo y hacer comprensible al prójimo lo que se mienta, ya sea un objeto, una relación o una intención. Por lo que

respecta a la literatura, más adelante redibujaremos esta noción: evanescencia hacia las mezclas prácticas de la retórica (VII, 23).

2ª Y debe entenderse que las acciones ancilares entre el paraloquio teórico y el teórico-práctico admiten, de abajo arriba, un grado máximo, y de arriba abajo, un grado mínimo, puesto que el lenguaje teórico (literario o no literario) siempre acepta el acarreo de fórmulas rituales, mientras que el lenguaje ritual no podría siempre aceptar cualquier fórmula literaria, histórica, científica, filosófica, teológica, sino que sólo podrá admitir algunas, según el caso, y conforme a la estrechez de su aplicación.

Los demás conceptos del esquema, o son ya claros, o se esclarecerán poco a poco.

9. *Los varios productos del lenguaje, según su cohesión semántico-poética.* El anterior esquema cobra sentido si se lo somete al criterio del mayor o menor apego o despego entre lo significado y su formulación verbal: al criterio de la mayor o menor posibilidad de sustituir los poetemas para referirse a los mismos semantemas. Esta escala va desde la indiferencia hasta la rigidez, luego revela una intención mayor o menor de conceder al poetema cierta estimación eminente o negligente. El máximo o rigidez corresponde a los paraloquios literarios, ritual, y a "ciertas zonas" o niveles del paraloquio no literario, que después examinaremos. El medio corresponde a otras zonas del paraloquio no literario. El mínimo o indiferencia corresponde al coloquio, dentro de los límites del sentido común. El extremo práctico y el extremo teórico se refieren a la procura máxima o mínima de un interés inmediato, y desde este punto de vista, que hemos reconocido como algo somero, el coloquio, la retórica y el paraloquio ritual integran la familia práctica, mientras el paraloquio literario, la historia y la ciencia integran la familia teórica. De aquí que, participando por un lado de la rigidez y por otro de la intención trascendente, la retórica y el rito lingüístico ofrezcan un carácter híbrido o teórico-práctico. (No olvidemos que, para los fines actuales, el lenguaje filosófico, el matemático y el teológico deben confundirse en

el mismo grupo de la historia y la ciencia: II, 13; III, 5 y 6; VII, 1.)

Para mejor entender esta función variable de apego o despego entre semantema y poetema (en que late la intención mayor o menor de valorizar el poetema), hay que penetrarse bien de las siguientes bases de planteo:

a) Aquí no nos referimos al problema de la "semántica metódica" (VII, 3 bis), tal como lo establecen Korzybski, Ogden, Richards, Carnap, etcétera, o sea al discrimen entre la palabra y el objeto designado por ella ("símbolo *vs.* referente"), que los antiguos "analogistas" confundían teóricamente en una compenetración mística, como prácticamente lo hacen las fórmulas rituales antiguas y las modernas. Sino que nos referimos a la mera superficie del fenómeno, al mero hecho de que una misma cosa se diga de un solo modo o de varios modos.

b) La creación del poetema tiene dos etapas: una, la génesis o proceso de producción, en que se da una selección previa, un parpadeo de libertad más o menos rápido y más o menos consciente; y otra, el producto mismo, que en el coloquio y en los paraloquismos flexibles nunca asume valor de necesidad, pero que, en los paraloquismos rígidos, cae, en cuanto es creado, en una esclavitud definida. Expliquémoslo:

Antes de hablar o antes de escribir, hay, en toda génesis verbal, un compás de libertad y escogitación, más o menos lúcido: con mínimo de conciencia, en general, en los "coloquismos" * (desde la improvisación manante hasta el titubeo y el tartamudeo); y con máximo de conciencia, en general, en los paraloquismos rígidos. Este máximo de conciencia o deliberación se despliega en tiempo variable, que va desde unos segundos —como en el escritor que se detiene un instante para buscar una palabra o rima— hasta varios años o siglos, en la operación social de las conquistas rituales e intelectuales. Medítese, en el orden ritual, la larga evolución que supone el tránsito del exorcismo a la plegaria o al contrato (VI, 6), aunque repárese también que cada una de es-

* "Coloquismo" es todo poetema de coloquio. No confundir con "coloquialismo": fórmula estereotipada, frase hecha o peculiaridad regional.

tas fórmulas es ya por sí un poetema logrado para cada etapa. Aquí la evolución se ha referido al orden semántico. En cambio, medítese, en el orden intelectual, la larga evolución que supone la formulación de un nombre o signo *ad hoc* para nociones como "célula biológica", "integral matemática", etcétera, que, éstas sí, carecían antes de denominación, por lo mismo que la mente no las había aislado. Mientras no se llega a la necesidad de crear la fórmula verbal unívoca, no se trata tanto de proferir palabras como de aludir a cosas. Entonces, hasta cierto punto, hablar es un salir del paso de cualquier modo, una operación neutra sin fin inmanente. Por supuesto que la descripción anterior es aproximada, pues en los mismos usos prácticos, la cautela obliga en ocasiones a "medir las palabras", y aun nos lleva a la inhibición: para no comprometernos, hablamos despacio, o no contestamos, o a veces ni siquiera podemos contestar. Cuando la autoridad declara formalmente preso al sospechoso, éste, que antes se deshacía en alegaciones a como buenamente salieran, pide un abogado y cierra la boca, pues sabe que cuanto diga le será computado. La conciencia de atarse con la palabra aumenta proporcionalmente la necesidad de elaborar un poetema de principio artístico.

En el escritor, tal conciencia alcanza siempre una temperatura apreciable. Y si antes del poetema hubo un margen de libertad, en llegando al poetema esta libertad se ha perdido. Entiéndase: desde el punto de vista estrictamente poético; pues, desde el punto de vista semántico, caben siempre rectificaciones ulteriores, que a su vez producen nuevos poetemas. Las dos, las tres, las *n* versiones sucesivas de un escrito son otras tantas configuraciones diferentes, otro tantos actos distintos de la manifestación lingüística. Y para cada uno de ellos, separadamente, ha operado la fusión semántico-poética. El primero y el segundo estado de *Las tentaciones de San Antonio* no son la misma obra de Flaubert, son dos obras distintas. Y si sólo hubiera retocado una frase, esta frase sería acto lingüístico distinto inserto en la gran obra única.

Pues bien: el paso de la libre elección a la esclavitud elegida es menos arriesgado en los actos lingüísticos cuyo fin es simplemente transmitir una noción vulgar; es decir: cuan-

do el lenguaje es instrumento neutro. Es ya más arriesgado el paso cuando se transmiten nociones técnicas, aunque todavía el fin es trascendente; y es en extremo arriesgado en el rito y en la literatura: en aquél, porque la palabra se vuelve un ser mismo con la cosa, aunque el fin sea trascendente, y en ésta, porque ya el fin es inmanente y la palabra se ha vuelto por sí sola una nueva cosa. La gradación depende del valor o del riesgo que se adjudiquen a la forma lingüística.

Es posible que en los usos no literarios sea indiferente decir: "Salió el sol, el sol salía, había salido el sol", etcétera. Ya no es lo mismo en el uso literario. Tampoco en el uso ritual valen lo mismo: "Yo conjuro, yo juro, yo comprometo, yo ofrezco, yo imploro, yo deseo", etcétera.

c) Harto sabemos que, hoy por hoy, es imposible seguir sosteniendo que un poetema contenga significado rigurosamente fijo, o pleno significado por sí solo. Una fluidez interior —resultante de la fluidez vital del objeto y el sujeto— corre y retumba sordamente debajo de toda estructura de palabras: a veces de modo inevitable, por falta de energías expresivas más cabales o definidas; a veces de modo premeditado, artístico en principio, por sobra de poder expresivo para mentar lo que se desea mentar. De suerte que la fórmula verbal, palabra o grupo, se mueve más o menos sensiblemente, se desliza para allá o para acá sobre el plano de su significado medio, de un momento a otro, de un lugar a otro, en la charla o en la obra escrita, y a veces hasta gira de suerte que se da la espalda a sí misma. De aquí que las citas de trozos aislados puedan resultar aviesas o hasta inocentemente infieles. De aquí que el valor semántico sólo pueda fijarse con exactitud en los conjuntos del contexto, y aun en relación con los conjuntos de la circunstancia vital. Este transformismo continuo debe entenderse como una incontenible reacción del fluir del mundo y de la conciencia contra la naturaleza "desimpresionista" del lenguaje (VII, 3 bis). Aunque los matices diferenciales van desde lo microscópico hasta lo macroscópico, no logran los signos verbales alcanzar la velocidad del flujo que traducen, y tampoco sería deseable que la alcanzaran, pues con ello desaparecería el lenguaje. Aunque de un instante a otro el grumo léxico haya vibrado

un poco, grumo sigue siendo y, gracias a ello, la leve pisada de insecto de la comunicación encuentra apoyos para vadear el río invisible y pasar de una conciencia a otra.

Cuando hablamos, pues, de apego semántico-poético, más o menos riguroso según el uso o producto lingüístico de que se trate, no queremos negar este fenómeno de movilidad. No: nuestra declaración sobre el apego semántico-poético se queda, otra vez sea dicho, en la superficie del fenómeno. Así como las dos versiones sucesivas de un texto literario son dos actos lingüísticos diferentes, y cada uno de ellos revela su dosis propia de apego o cuidado artístico para la forma verbal, así los distintos momentos, contextos y circunstancias podrán haber modificado levemente el valor semántico del mismo poetema, sin que por eso cada nueva aparición del poetema (palabra o grupo) deje de ofrecer su dosis propia de cuidado o indiferencia artísticos. A este cuidado llamamos apego semántico-poético; a esta indiferencia, despego semántico-poético. La vibración del grumo no afecta nuestro punto de vista. Por ejemplo: acabo de describir la palabra "grupo", y más adelante la uso como tecnicismo sociológico (VII, 13). Pero en uno y otro caso he pretendido usarla con cuidado artístico, en apego semántico-poético. ¿Y en cuántos sentidos, a lo largo de este libro, habré empleado las palabras "objeto" o "generalización"? Nótese que, si a apurar fuéramos, ni siquiera podemos responder de la estricta semejanza física de una misma palabra usada en dos trozos diferentes, pues es muy posible que aparezca escondida o balanceada por una cadencia distinta, que altera del todo su peso acústico.

Quisiéramos llamar la atención del lector sobre las observaciones anteriores, para evitar algunas graves confusiones posibles en el curso de nuestro examen.

Filtrando los resultados anteriormente obtenidos y las consideraciones que acabamos de hacer a través del cedazo del esquema recién propuesto, podemos establecer así los productos del lenguaje:

1º Producto coloquial. Dentro de ciertos límites, definidos por el sentido común, por el carácter social y por el organismo lingüístico, el coloquio revela el máximo de indiferencia o posibilidad de sustitución de las formas. Y esta

indiferencia se trasmite a todas las incursiones del coloquio en los paroloquios flexibles, en mayor o menor grado, de suerte que donde aparezca indiferencia podemos reconocer una presencia de la función coloquial dentro de dichos paraloquios, los cuales sólo son flexibles por imperfecto o por imposible desprendimiento dentro del seno del coloquio. (Después veremos cómo el coloquio transporta cuerpos estereotipados, pero como si fueran una sola palabra, siempre sustituible por otra a voluntad.)

2º Obra no literaria ni por la intención ni por la forma. Es la no-literatura en pureza del tipo E", inconcebible como tipo ancilar literario (II, 8). Sustentada aquí la obra por el coloquio en distintos grados, exige un creciente rigor lingüístico y va dejando de ser flexible según se pasa de las disciplinas humanas (historia y ciencias sociales), hacia las disciplinas extrahumanas (naturales, físicas y exactas) (V, 18).

3º Obra no literaria por la intención, pero sí por la forma, o "literatura aplicada". (Prescindimos de los tipos esporádicos, a cuyo análisis sería redundante descender.) Sustentada por el coloquio, participa de su indiferencia en distintos grados. Injerta en el paraloquio literario, participa en distintos grados de su fijeza (I, 11; II, 14, 15; III, 24).

4º Obra literaria en general, desde la más pura hasta la más sazonada con acarreos ancilares de las otras poéticas. Aun cuando haya habido deliberación en la génesis, el producto ofrece la más completa rigidez. El apego entre el poetema y el semantema es absoluto. Bien podrá el poetema —por la universalidad temática de la literatura— ser una incrustación inconsciente o intencionada de una forma coloquial (por ejemplo, las locuciones vulgares usadas en una página literaria, sean deliberadas o sean casos de fatiga estilística): en cuanto la lengua literaria prohija y acoge una de estas formas, al instante la cuaja y le comunica su fijeza, por el hecho mismo de recibirla en su seno. Así como en el orden semántico la literatura resulta de la intención ficticia, así, en el orden poético la literatura resulta de la fijeza lingüística, gobernada por la intención estética. (Aquí no se trata de la emoción estética general y difusa que acompaña a todas las actividades, sino de una condición estética *sui*

generis, de determinación lingüística. II, 3, 8-B; VII, 10-1º, 12-1ª; VII, 21-1º)

5º Obra o fórmula ritual. La rigidez o apego semántico-poético es aquí, superficialmente o en extensión, tan cabal como en el paraloquio literario. Pero en intensión (con "s"), tal apego es todavía mayor. Pues una deficiencia en la formulación literaria es mero error de gusto sujeto a la sanción estimativa (VI, 2); y una deficiencia en la formulación histórica, científica, etcétera, puede quedar en simple error teórico que perjudica la fama del autor, o aun puede acarrear funestas consecuencias prácticas (una máquina mal calculada que causa la muerte de los maquinistas, etcétera). Pero la formulación ritual tiene un sumo valor legislativo, institucional y místico, sea en la magia, sea en la liturgia, sea en el derecho, valores de sustentación social que merecen las sanciones sumas, y a veces merecieron la pena de muerte. Y esto no por sus consecuencias, sino porque se atribuye a las palabras en sí mismas una virtud activa e inmediata, y no un sentido de referencia a las realidades no lingüísticas que hay detrás de las palabras; porque se transforman los signos verbales en entidades plenas. El rito es fulminante. El error ritual echa por tierra el conjuro, el sacramento o el contrato solemne. El error, aquí, defrauda de modo inmediato la confianza social implícita en la fórmula.

Los "semánticos" podrán decir en buen hora que esto es un caso de enfermedad mental causada por una falsa identificación entre el signo y lo significado. Podrán alegar que se trata de una perduración lamentable del tabú, semejante a la que acusa cierta disertación que hace años apareció en la revista española *Razón y Fe* sobre si era o no canónico encender las velas del altar con "chisquero" de gasolina; o semejante —para usar un ejemplo lingüístico— al caso de los guerreros malagasios que, según Frazer, no pueden comer riñón porque, en su lengua, "riñón" y "balazo" son la misma palabra. Muy cierto; pero ello es así, en el análisis objetivo que aquí emprendemos debemos limitarnos a lo que acontece de hecho, sin pretender remediarlo por ahora.

En toda justicia, hay que reconocer, por una parte, que el ceremonial es indispensable a las civilizaciones, a menos

que el hombre alcanzara una excelsitud poco asequible, y poco probable en nuestros días; y por otra parte, hay que reconocer que algunos ritualismos tienen valor de reglamentación y economía. Toda administración, por ejemplo, se preocupa de establecer formularios contractuales, que usan de las palabras consideradas como indispensables al caso, de suerte que ya sólo muda el nombre de las personas contratantes. Y esta economía reglamentaria, fundada en la experiencia de los negocios, es el verdadero valor indiscutible de las fórmulas rituales, por donde éstas se acercan a las altas formulaciones científicas.

Esta última observación nos abre una nueva avenida, en la cual no nos comprometeremos de momento, pero que desde ahora conviene acotar: fuera de la poética significativa de ficciones, o sea fuera del lenguaje literario; fuera también de una gran masa del coloquio entre vecinos, cambiante y elástico por naturaleza, la experiencia del conocimiento determina, al menos en principio, una absorción de la flojedad hacia la rigidez, del despego al apego. Ya volveremos sobre este punto (VII, 10-7º y 16). (Ver, además, VII, 17.)

Si ahora echamos una mirada de conjunto al cuadro de los productos del lenguaje, advertiremos que al primero, o coloquio, le hemos llamado simplemente "producto"; en tanto que a los cuatro restantes les hemos llamado "obras". Esto significa que el carácter de crecimiento biológico es dominante en el primero, y en los otros cuatro domina la intervención consciente, el arte. Lo cual equivale a decir que el lenguaje-coloquio es materia prima de los lenguajes-obra. Lo cual a su vez repite de otro modo la idea general de que el coloquio sustenta en cierto modo y vehicula las demás manifestaciones, desprendidas de él a manera de especialidades.

Veamos si ahora nos es dable desgajar más completamente, desde el género próximo del lenguaje, las diferencias propias del coloquio y los paraloquios, examinando uno a uno los productos lingüísticos.

10. *El coloquio.* El coloquio es la fase práctica más inmediata de las agencias lingüísticas.

1º El coloquio cuenta eminentemente con el valor prác-

tico y, además, con el valor intelectual de la comunicación; aunque no puede menos de implicar valores afectivos impresos en la tela lingüística donde corta, o aunque a veces la intención del que habla consista precisamente en impresionar de cierto modo emocional al que escucha. Aquí de la "oratoria privada" que los antiguos retóricos soslayaban como ajena a su disciplina, pero cuya existencia no cabe negar. Quintiliano rechaza como cosa extratécnica la "conversación dialéctica" de que habla Platón en el *Sofista*; sin embargo, reconoce que hay una deliberativa de orden privado (A. R., *Ant. ret.*, IV, 45). El coloquio admite la emoción estética difusa, si no la específica literaria (II, 3, 8-B; VII, 9-4º, 12-1ª; VIII, 21-1º). En este aspecto insisten los que tratan, más o menos en serio, del arte de la conversación, arte que puede subir hasta calidades ya literarias y docentes. Así, ciertos redactores piadosos recogieron los *Tischreden* de Lutero, que Aurifaber publicó en 1566; Boswell recogió los dichos del Dr. Johnson; Eckermann, las conversaciones de Goethe; y Holmes, "autócrata del desayuno", las de sí mismo. Los salones de conversación, taberna londinense de Johnson u hotel parisiense de Mme. Rambouillet, tertulias del café madrileño, etcétera, son famosos, y la verdadera historia de la crítica y la cultura no debe olvidarlos. Entre *symposiarcas* y "clubables", suelen decirse cosas que no dicen los libros, y que nos orientan en un instante sobre las direcciones estimativas de una sociedad. Esta difícil técnica de la charla —a la que han consagrado algunas reflexiones Bacon, Addison, Franklin, Chesterfield, Hazlitt, Stevenson, Mahaffy, etcétera— es un aledaño de la antigua retórica, a igual título que las "artes de triunfar en la vida" son su humilde prolongación moderna, al menos en el capítulo psicagógico. Pero no hace falta remontarnos a los extremos artísticos. Como hay quien anda o se mueve con gracia —el "salero" del pueblo español—, hay quien charla siempre con donosura o con viveza que la vale, cuyo exceso de cuidado es la afectación de los redichos, el falso cultismo, el "chulismo"... Cierto día, en Madrid, que nos cansábamos de esperar a un funcionario público, un sujeto se me acercó y me dijo: "Convénzase usted que en España la Plaza de Toros es

el único *pentágono* en que se conoce la puntualidad." Tal es la enfermedad del coloquio que peca por un afán de rigidez. Si el "escribo como hablo", de Juan de Valdés, me parece estéticamente discutible, el "hablo como escribo" sería sencillamente intolerable. Pero hay la enfermedad contraria. Amado Alonso ha observado, en cierta región de nuestra lengua, la enfermiza tendencia a decirlo todo "como quiera". Jorge Luis Borges clama contra la palabra "macana", con que el habla argentina disimula cierta pereza mental, aplicándola a todo indistintamente. La gente manual, que trata más bien con movimientos del cuerpo, es dada a salir del paso con vaguedades como éstas: "Tráeme aquel coso que está en la cosa", "Daca la ancheta." Alguna vez caricaturizamos ese "rumor de almas en limbo" a que se reducen ciertas conversaciones casuales por este tenor: "—¿Y qué? —Pues ná. —¡Toma! —¡Quita! —¡Quiá!"* El coloquio se enferma también por el propósito de aturdir para engañar; el chalán que vende la mula tuerta, la "bernardina" española, la "cantinflada" mexicana, etcétera.

2º El coloquio se gobierna, en principio, por cierta indiferencia o despego poético-semántico. Tanto en ajuste como en desajuste gramatical y lógico, tanto en propiedad como en impropiedad léxica, admite de modo ilimitado —dentro del sentido común— sustituciones, equivalencias, recortes, extensiones, traslados de palabras y frases, sin que esto perjudique sus fines. Dondequiera que los paraloquios muestren este carácter, será porque ha quedado un poco en bruto la inevitable roca de sustentación coloquial.

3º Como el sentido metafórico va implícito en el lenguaje, ni el coloquio ni los paraloquios le son inaccesibles. Pero, según el caso, asume distinto carácter:

a) En la literatura, cobra su pleno valor imaginativo y es función orgánica, intencional: la metáfora de la Poética y la Retórica.

b) En lo que tienen de específico los lenguajes literarios, la metáfora es para ellos función adventicia, ya ficción interna de la historia, ya ficción externa de la ciencia, tipos

* "Tópicos de Café", en *Calendario*, Madrid, 1924 [*Obras Completas,* II, pp. 278-279].

ambos de contaminación literaria con trascendencia de procedimiento mental (III, 16 y 25).

c) En el coloquio, el sentido metafórico se manifiesta en los varios niveles que a continuación se enumeran.

4º El coloquio acarrea figuras metafóricas estereotipadas. Como tipos transitorios, con residuos de energía y no enteramente momificados, pueden citarse los refranes, sentencias, etcétera. El mismo uso, vida del coloquio, produce la desecación gradual de tales tipos: desecación, en el sentido de que pierden su vigor de sorpresa. Inversamente, cuando uno de esos proverbios o sentencias es desconocido o está olvidado, recobra, al reaparecer en boca de alguien, toda su virtud expresiva. Caso comparable a la paradójica "novedad del arcaísmo", que dice Quintiliano.

5º Un grado más bajo, vienen las frases hechas y coloquialismos, correctos o no según gramática, que ya de enquistados ni siquiera dejan sentir su aire de metáforas, y más parecen formas neutras para transmitir las nociones. La incorrección gramatical que a veces muestran resulta aquí del desgaste por uso, o del impulso afectivo en la surgente lingüística: vetustez extrema o extrema novedad. Ejemplo de formas antiguas no gramaticales: "a ojos vistas", por "a vista de ojo" y "a campo traviesa" por "a través del campo". Ejemplo de forma nueva no gramatical: "liquidación verdad" por "liquidación verdadera".

6º Más abajo todavía, hay la metáfora de subsuelo, que sólo perciben el antropólogo y el lingüista: atavismos de la interpretación del mundo por el "hombre arbóreo", mitología o prosopopeya antropomórfica que, por ejemplo, se revelan en la sencilla frase: "Sale el sol", donde el sol viene a ser un señor que asoma a la puerta de algún recinto. Aquí hace falta el tacto científico para descubrir el cadáver enterrado en la lengua. El coloquio, bajo esta luz, aparece como un suelo hecho de fósiles, cuyos supuestos prehistóricos son imperceptibles casi para el hombre moderno.

7º De todo lo anterior se infiere que los mismos hallazgos estéticos, si llegan a gastarse, caen en el acervo del coloquio. Los principios que rigen esta precipitación hacia la fosa común nos llevarían muy lejos. Conforme a esto, la metáfora

literaria nace entre dos peligros de muerte: la muerte estética inmediata por alambicamiento o fealdad, y la futura muerte coloquial por vaciamiento y desgaste. (Góngora, con ser tan revolucionario, se conforma en grado increíble con ciertas metáforas fósiles: los corales de los labios, la nieve de la frente, los soles de los ojos.)

8º Según lo hemos anticipado, el coloquio transporta todas estas características hasta los paraloquios que invade o que no logran urbanizarlo del todo (VII, 9-1º y 10-2º). Conviene seguirlo repitiendo, porque en este fenómeno fundamos la crítica a cierta autorizada doctrina, y porque ello nos prepara para insistir más adelante en la anunciada tendencia a la "absorción hacia la rigidez" (VII, 9, 11-1º y 16).

En resumen, el coloquio es aquel producto del lenguaje, material biológico-social, de vinculación concreta en un idioma determinado (como toda manifestación lingüística no ideogramática), destinado a los usos prácticos, caracterizado por su actual indiferencia para el valor fonético y el estilístico, que admite sustituciones ilimitadas dentro del sentido común, transporta momificaciones, es base general para la elaboración de los paraloquios, y cuyas características invaden a dichos paraloquios en la medida en que éstos no necesitan, no desean o no pueden corregirlo artísticamente.

11. *Fase teórica o paraloquios.* Hemos dominado la cuesta práctica. La fase teórica de las agencias lingüísticas, que comprende los paraloquios no literarios y el paraloquio literario, admite algunas observaciones generales:

1ª Los paraloquios son permeables al coloquio en diversos grados. Se equivoca Pius Servien* cuando atribuye al lenguaje científico la indiferencia y posibilidad de sustituciones, las cuales no son características de tal paraloquio en lo que de específico tiene, ni menos son privativas de éste, sino que son propiedades del coloquio. De donde se transmiten irremediablemente, y en mayor grado, como rasgo común de la familia lingüística.

2ª Los paraloquios, por su misma función teórica, son, de modo general y en principio, ajustados a la gramática, con

* *Le Langage des Sciences*, París, Hermann et Cie., 1938.

relativa pasividad los no literarios, con veleidades de iniciativa el literario, matiz que resulta de sus distintos fines o intenciones.

3ª Los paraloquios cambian entre sí la circulación que ya conocemos por capítulos anteriores.

12. *Paraloquios no literarios.* Este grupo aparte consiente también algunas observaciones generales, prescindiendo de las recién enunciadas y de las ficciones metafóricas inherentes al lenguaje —y por aquí al pensar— de la historia y la ciencia (III, 16, y 25). Hagamos cuenta que tratamos de la obra no literaria pura (E") y olvidemos definitivamente la "literatura aplicada", sobre la cual se ha dicho ya lo indispensable (I, 11; II, 14, 15; III, 24; VII, 9-3º).

1ª Este grupo admite la emoción estética difusa, como pueden admitirla el coloquio y todas las cosas de la vida; concepto que, aunque no corresponde al deslinde poético, vuelve a subrayarse aquí en previsión de futuras confusiones (II, 3, 8-B; VII, 9-4º y 10-1º; VIII, 21-1º).

2ª Fuera del rigor en su fase específica, la obra no literaria puede estar escrita de cualquier modo; puede también suceder que esté "bien escrita" en el sentido literario, aun sin ser literatura aplicada. Pues bien: este aspecto de belleza formal no es integrante en el caso, no es orgánico. Lo advertimos ya a propósito de la historia escrita artísticamente. Se trata de galas exteriores, aun cuando a ellas pueda deber la obra su victoria plebiscitaria y aun cuando de ellas resulte su mayor trascendencia humana (III, 15; VIII, 21-1º). Nuestro análisis es despiadadamente fenoménico, no social ni psicológico, y nunca preceptivo.

3ª Este grupo abarca:

{ la historia / la ciencia } { humana, / extrahumana } y aun { matemática / filosofía / teología }

El criterio de la referencia humana —tercero de los aplicados en la cualificación de los datos— cobra aquí una importancia nueva (V, 2, 18; VII, 9-2º).

a) La familia humanística comprende la historia y las

ciencias fundadas en la historia, y representa un máximo de incursión del coloquio y del paraloquio literario dentro del lenguaje específico. La historia se afirma en lenguaje específico según recibe apoyo de las ciencias y técnicas auxiliares, lo que se advierte más frecuentemente en el vocabulario institucional (III, 12). *b)* La familia extrahumanística ofrece matices: *b')* A un lado, las ciencias naturales, término medio de incursión del coloquio y del paraloquio literario dentro del lenguaje específico, en gama decreciente desde la psicología hasta las disciplinas de objeto mineral, pasando —también en gama— por las ciencias de la vida física (cuerpo humano, organismo animal y organismo vegetal). *b")* Esta zona media del término medio se tiñe de antropomorfismo, porque el hombre es nuestro módulo para apreciar la vida. *b"')* A otro lado, las ciencias no vitales, propiamente físicas; las cuales, cuando llegan a exactas, muestran en su territorio el mínimo de incursión del coloquio y del paraloquio literario. *c)* Esta escala decreciente corresponde a una escala decreciente del lenguaje específico o lenguaje científico propiamente tal. *d)* Este lenguaje científico se presenta en dos aspectos: *d')* uno es el tecnicismo ("átomo", "dicotiledón", "vertebrado", "ecuación indefinida"); *d")* otro, la tipología simbólica, camino del álgebra y del algoritmo.

4ª Prescindámos de las zonas indecisas (historia) o las zonas de imbricación (rito). Concentrándonos en los puntos diferenciales, podemos concluir: en el seno del lenguaje coloquial, que es la función general o no calificada, se especializan, introduciendo modalidades nuevas y refluyendo culturalmente sobre el coloquio, los dos tipos teóricos que son el lenguaje científico (ya técnico, ya simbólico) y el lenguaje literario. El científico es limitación defensiva de conquistas intelectuales. El literario asume a veces función defensiva para ciertos preciosismos de sensibilidad, pero dista mucho de limitarse a esto.

13. *El lenguaje científico y la función defensiva.* Ante todo, dos observaciones generales: *1)* Insistimos: lo que hay de indiferencia en el lenguaje científico no es lo que de específico tiene, sino lo que tiene de coloquio (VII, 11-1º).

2) Insistimos: el lenguaje científico satisface, entre otras, una necesidad defensiva (VII, 3-1º).

El primer punto no requiere ya aclaración. Sobre el segundo hemos hecho algunas rápidas consideraciones en otra parte (*Hermes*). Volvamos sobre ellas. La función defensiva del lenguaje tien dos sentidos: el social y el intelectual.

El sentido social se revela desde luego en las dos zonas extremas: casta aristocrática, y "forajidos" o supernumerarios; lengua hierática de privilegio, y jerga criminal de ocultación. Mas también se revela en la zona media: argot de los gremios, ya sean verdaderos gremios constituidos o "grupos" (escolares, artesanos, soldados, etcétera), ya conglomeraciones difusas o "formaciones", como ciertas clases sociales que suelen preferir determinados hábitos lingüísticos, por los cuales se delata a veces la extracción de una persona. (Los regionalismos, modalidades de diferencia geográfica, no entran en la cuenta.)

El concepto defensivo del lenguaje científico no es de orden social, sino intelectual (salvo fases históricas de superposición, como la ciencia-sacerdocio de los egipcios). En cuanto al sentido intelectual de la defensa, el lenguaje científico sólo representa un capítulo. Éste y el lenguaje artístico son los órdenes más eminentes. Las conquistas culturales y de sensibilidad confiadas a ambos lenguajes son las más preciosas. Medítese en la terminología de las artes y el acervo de experiencia que representa, aun prescindiendo de sus aspectos ya científicos, como la ciencia de la música con respecto a la música. Pero hay otros órdenes más modestos que, en la acepción más vulgar del término, son también sociales: los juegos, deportes, etcétera, también necesitan defender con un tecnicismo sus caudales de experiencia, sus convenciones reglamentarias o sus criterios estimativos. Definir sus vocabularios es ya exponer su preceptiva. Falsearlos, es una suerte de profanación. El rigor técnico no es, pues, exclusivo de la ciencia, aunque en ella asuma su máxima seriedad. Considérense el lenguaje del golf, o el lenguaje de la tauromaquia, algunas de cuyas fórmulas son realmente eficaces.*

* A. R., "Palabras del golf", en *Los Siete sobre Deva* [México, Ediciones

Véanse el lenguaje de la esgrima, la equitación o la cinegética. Los juegos de cartas dan ejemplos variados. Los hay que tienen frases o palabras de canon. Éstas, a veces, han de deslizarse mañosamente en coplas improvisadas, como en ese paradójico "truco" argentino, donde hasta la trampa o violación de la regla es parte del método, al modo de ese fraude consentido del póker que es el *bluff*. Los hay que casi sólo admiten fórmulas protocolarias. En el bridge, es un error decir: "Mis cartas no me permiten comprometerme a nada", en vez de decir: "Paso." Y hasta es un error técnico la palabra ociosa; pues, desatada la marcha, la verdadera pureza del juego requiere el mutismo, y sólo consiente que se diga, para llamar la atención del compañero, por si dejó de servir sin darse cuenta: *Pas de la couleur, partenaire?* ¡Cuán distintos de este juego ceremonial, con pedantescas pretensiones de rito religioso, los juegos populares que se sazonan con puñetazos y palabrotas! En Auteuil he visto gesticular de disgusto a un buen aficionado, porque a su lado una pareja hablaba de caballos y *jockeys* en términos coloquiales. No pudiendo ya contenerse, me dijo de pronto: "¿Ha oído usted? ¡Qué decadencia!" Lo que me recuerda aquel chascarrillo conocido: "¿Pero es que usted viene a los toros a divertirse?" La rigidez protocolaria acaba por desnudar de su verdadero intento al solaz, sustituyéndolo con una gravedad postiza. Pero, en fin, ya se ve que el rigor defensivo del lenguaje científico se funda en necesidades verdaderas, a las que protege y ampara como dentro de una ciudadela verbal, a la vez que facilita así la concordancia y "sistemación" de las nociones, las cuales en orden disperso podrían desvanecerse.

Está, pues, en la naturaleza del lenguaje científico el apurar la elaboración defensiva. Hasta donde lo logra, es específico; hasta donde fracasa, se queda en coloquio (VII, 9 final y 10 final).

14. *El lenguaje científico y sus grados de rigor.* La ciencia tiene carácter tautológico, y su operar se reduce a un

Tezontle, 1942, pp. 37-38]. J. Bergamín, *El arte de Birlibirloque*, Madrid, ed. Plutarco, 1930.

denominar los fenómenos de experiencia. Con el ejemplo de la química, suele decirse que la ciencia es un lenguaje bien hecho. Su camino es el camino de las denominaciones unívocas. No las logra del todo. Hay grados en esta paulatina conquista:

1º Base coloquial. En este grado, la ciencia usa el producto idiomático en un máximo despego semántico-poético y en posibilidad indefinida de sustituciones verbales; en indiferencia, como muy bien dice Pius Servien. Pero su afirmación sólo se aplica al grado inferior, al no específico, y casi podemos decir al no científico del lenguaje científico (VII, 11-1º).

2º Grado técnico. Aquí se han logrado ya denominaciones unívocas, insustituibles, aunque de valor todavía idiomático. A los ejemplos citados (VII, 12-3º-d) añádanse éstos: "género", "especie", "familia", "palingenesia", "densidad", "gravitación", etcétera. El coloquio y el paraloquio literario no están obligados a la determinación científica, y pueden hablar de la "fuerza" de una idea, del sordo "trabajo" de la tierra, de la "potencia" de un sindicato, la "energía" de un boxeador, la "acción" de un político. Pero ya en el lenguaje de la física no es indiferente el uso de estos términos, y podemos justificadamente revocar a duda la competencia de quien emplea la palabra "fuerza" para referirse a un motor o a una corriente eléctrica.

3º Tipología simbólica. Es el ideal matemático del paraloquio científico: $\int$, π, H_2O son signos de absoluto rigor. Por esta senda de abrojos gráficos caminan, no sólo la matemática propiamente tal, sino la nueva lógica, lógica matemática o logística (VII, 3 bis; VIII, 2-1º-b). Ésta procura un nuevo sistema de anotación para la multitud de proposiciones relacionales que quedaron fuera del Órgano Aristotélico. Aquél se limitaba a las proposiciones simétricas y de identidad entre elementos tenidos por estáticos. En la lógica tradicional, por ejemplo, podemos enunciar así un principio admitido: "Con la causa se da el efecto, y el efecto anula la causa." (La pólvora contiene la posibilidad de la explosión, y la explosión descarga semejante posibilidad.) Este principio, en la logística, puede anotarse así: $(A \rightarrow B) \sim (\bar{B} \rightarrow \bar{A})$.

¿Quiere esto decir que el rigor científico es de orden semejante al rigor del paraloquio literario? En manera alguna.

15. *Rigor científico y rigor literario.* Si nos conformáramos con decir que el rigor científico es de naturaleza intelectual y el rigor literario de naturaleza estética, parece que sólo incurriríamos en una perogrullada. La verdad es que también incurriríamos en una confusión. Pues, por una parte, es evidente que las expresiones literarias también acarrean comunicaciones intelectuales, aunque de conocimiento común y más cercanas a lo que llamamos la experiencia pura (I, 11; VII, 6). Y, por otra parte, es evidente que el sentimiento estético difuso, de que tanto hemos hablado, lo mismo emana de la obra literaria como puede emanar de la obra científica. Para evitar el malentendido, tendríamos que cualificar lo estético literario por su vinculación semántica de ficción y por su vinculación poética en los tres valores del lenguaje (VII, 7). Lo cual (puesto que en este capítulo tratamos de poética y no de semántica) nos lleva al verdadero punto sensible, que es otra vez volver al comienzo: ¿Qué sentido tiene la vinculación lingüística de la ciencia, y qué sentido tiene la vinculación lingüística de la literatura? Sólo atacando este frente sabremos si la inserción del rigor propio de la una y de la otra caen sobre el mismo punto.

Ahora bien, como el rigor nos ha aparecido en manera de elaboración o progreso sobre una indiferencia original, volvamos a la idea de la indiferencia o despego; pero no quedándonos ya en el plano poético-semántico (el signo y lo significado), sino ahondando ahora un poco más. Y aquí indiferencia o despego se nos cambian en desajuste.

El lenguaje —como todo signo, o todo indicio si se prefiere (VII, 3-1º)— es ya en sí un desajuste: uno es el nivel de las palabras y otro el nivel de los entes a que ellas aluden (aquí de los "semánticos": VII, 3 bis). Sobre este desajuste, cae el nuevo desajuste entre lo psicológico y lo gramatical, pues esto no logra del todo absorber aquello (aquí de los "estilísticos"). Este nuevo desajuste se fomenta secundariamente con la lucha entre lo individual y lo social, tercer desajuste que significa un vaivén entre la tendencia a

la iniciativa y la tendencia a la conservación. Los dos primeros desajustes nos dan la materia de resistencia. El tercero nos da la agencia modeladora. El primer desajuste es inevitable, pues la palabra no podría ser la cosa, y a causa de ello existe el lenguaje. (El sueño del "analogismo" es que la cosa dicte su nombre; el sueño del "ritualismo" es que el nombre dicte su cosa: VII, 14, 25.) El segundo desajuste —psicológico-gramatical, entendiendo por psicológico tanto lo psíquico como lo espiritual— es el punto de nuestro problema. El tercer desajuste no es más que un proceso fluctuante, de nota histórica, en que se revela todo el combate del artista con su materia prima. Veamos el segundo extremo, único aquí pertinente.

1º ¿Concilia este desajuste la literatura? Lo concilia, en sus más excelsas manifestaciones. Al menos, lo procura siempre. Por este ideal se define la literatura. Ha dicho Vossler: "La solución cabal a favor de una 'mención' psíquica única en su género, que extraiga su expresión de sí misma, sólo se realiza más allá, o si se quiere más acá de la lengua, mediante la *fantasía*. Sólo el artista de intensa fantasía es capaz de crear la expresión que traduzca, sin falsearla, la originalidad de su mención psíquica. Por eso se emancipa, cuando es preciso, de su comunidad lingüística; pasa por encima o por debajo de las palabras, mediante notas, melodías, ritmos, colores, líneas, imágenes, gestos, danzas, etcétera."

Añadamos que Vico veía ya en la fantasía el principio animador de todo lenguaje, y creía descubrir los orígenes del lenguaje en las "empresas heroicas" de la mente —sea, gesto, mímica, semejanza, imágenes, metáforas, descripciones— anteriores a la palabra. Esta surgente está viva en la literatura que, según hemos dicho, pone a contribución todos los valores del lenguaje, potenciales y actuales. Para esto —hemos dicho en otro libro—, "la poesía empuja por todos lados la reacia orilla del lenguaje".

Podríamos repetir aquí lo que dijimos para el ejemplo del poeta ante el crepúsculo y su medio de expresar una verdad "más cabal" que la verdad ordinaria, en tres elementos: *a)* mínimo de realidad práctica; *b)* querer real añadido por el hombre, en un arresto de creación magica; y

c) traducción de una verdad íntima en toda su riqueza y arborescencia, y no mutilada en el sentido lineal de la acción o la razón (V, 6). Porque el suceder real es sólo una pequeña porción de la verdad (VI, 3), y una porción de esta porción es el suceder aprovechable para la práctica o la especulación racional. La explosión literaria hace saltar los tabiques, y es así como la literatura realiza un ajuste "intensivo".

2º ¿Concilia el desajuste la ciencia? Lo concilia plenamente en el orden "extensivo". Tenemos que considerar los dos grados del rigor científico: *a)* tecnicismo; y *b)* tipología simbólica (VII, 14).

a) Tecnicismo (VII, 13). El tecnicismo tiene un carácter de generalización y permanencia en los datos, carácter propio de lo científico, según lo sabemos ya por los anteriores análisis de cuantificación y cualificación (IV y V). El tecnicismo corresponde a una noción estereotipada, y en modo alguno, a lo individual incomputable que es objeto de la literatura. Cada tecnicismo es una suma de semejanzas o regularidades estadísticas; es un poetema que corresponde a un semantema sintético de abstracciones. Decir "vertebrado" es usar una inflexibilidad poética que se ha de usar siempre y en todos los casos en que se desee referirse al semantema colectivo de todos y cada uno de los ejemplares animales correspondientes a la clase. La fijación verbal manifiesta una previa fijación de datos en clases. En cambio, el rigor del poetema literario supone: *1)* la libre elección de la ficción o dato irreal; *2)* la individualidad esencial del semantema, que no puede ser colectivo en el sentido en que lo es el semantema científico, a menos que se trate de un empréstito ancilar, obvio o cualificado, al que la literatura va a aplicar su tratamiento ficticio (lo que altera la naturaleza del semantema al punto de trasladar su significado, como si, al tocarlo, la literatura lo volviera irreal: VIII, 21-4º);* *3)* la libertad previa o elección del poetema en que el semantema ha de cuajar (VII, 9-2º); *4)* la creación del poetema, creación que en cuanto lo es ya, y sólo entonces, adquiere su rigidez o intangibilidad característica. De modo que el tec-

* Sobre metamorfosis de humanización: V, 21.

nicismo trae una rigidez de causa y efecto, mientras que la fórmula literaria sólo es una rigidez de efecto, fundada sobre una previa e indefinida libertad causal. La ciencia no puede llamarle invertebrado al vertebrado. El tecnicismo embalsama su ente. Pero la individuación literaria deja al ente toda su fluidez, y un día ve a Pedro (persona real o inventada) como malo, y otro día como bueno, y otro como buenomalo, y luego como más malo que bueno, y al final como más bueno que malo. Donde la ciencia "tecnifica" a su ente en un tipo antropológico estable, la literatura se las arregla contra el lenguaje mismo que, como hijo de la generalizadora acción social, sólo le da un nombre para Pedro; y la literatura consigue hablarnos, a lo largo de la obra, de Pedro^1, Pedro^2, Pedro^3 . . . , Pedro^n, mediante una incontable variedad de expresiones, circunloquios, catacresis, etcétera. La famosa "palabra única" de la literatura consiste en el descubrimiento de esta designación no generalizable, y que es inflexible precisamente por ser única para su ocurrencia también única. En cambio, la "palabra única" del tecnicismo es el descubrimiento de una generalización, y es inflexible por no admitir ocurrencias distintas, sino estados permanentes.

Ahora bien: todo se somete a la intención. Cuando precisamente la intención literaria es crear una rigidez semántica que sólo se distingue del tecnicismo por su espíritu de ficción o irrealidad, entonces aplica el epíteto inmóvil de las antiguas epopeyas. Y entonces Odiseo es siempre el sutil, y Aquiles siempre el de los pies ligeros, y Alvar Fáñez Minaya se nos acerca siempre en el gesto de levantar la espada tras de pasar al enemigo de parte a parte, y "por el codo ayuso la sangre destilando". Esta inmovilidad del epíteto tiene un fin conmemorativo sobre el carácter saliente del personaje: No olvides —viene a decir— que este Pedro^n es aquel que sobre todo descuella en su función de Pedro^1. (Este "índice 1" es el epíteto.) Pero, en el caso general, la "palabra única" de la literatura es ese rayo de unicidad intuitiva que casi produce escalofrío. Como cuando José Martí —supremo varón literario— describe así a la actriz Jane Hading: "Es una cara dramática: los ojos húmedos; la nariz ancha y agitada; la boca blanda y fina; vasta y temible la cuenca del

ojo; los pómulos, de voluntad; la barba, de elegancia; ni un átomo de carne inútil en el rostro; los músculos, secos y recios como en caballo de raza; y el rostro todo, una desolación de amor, un pastel de La Tour." Estas palabras se han juntado aquí por única vez, y para una única ocurrencia: cada palabra, una vez en su sitio, es ya intocable. Unicidad e inflexibilidad, prodigio del verbo literario. La ciencia nos hubiera dado un hueco esquema de Bertillon, un cuadro de características y mantisas, cada una generalizable, y aun clasificables todas por grupos, cuadro inflexible sólo en su generalidad, e incapaz de traernos casi el contacto físico de esta aparición femenina.

Y nótese aún, para mayor complicación del análisis, que el personaje así evocado no es un personaje de novela, sino una actriz que de veras existió. Pero ya sabemos que también una figura histórica puede ser creada en valor literario. Aquí el referente mentado por el signo queda sometido a una cierta comprobación plebiscitaria, que no existe en el caso de una figura inventada. Es decir: no existe en el sentido práctico y corriente. Pero sigue existiendo en aquel profundo sentido estético que nos autoriza para declarar de un retrato que es un buen retrato aunque el modelo haya muerto hace tres siglos.

b) Tipología simbólica. Descartes presintió que la matemática es un modo de pensar que nace del lenguaje, así como su contrincante Vico desarrolló la doctrina de la fantasía en el lenguaje. La tipología simbólica es un lenguaje de ideal matemático. No se entienda por eso que la matemática, en la actualidad, está toda hecha de tipología simbólica. Abundan en ella los tecnicismos idiomáticos, y son por ventura los más sencillos y hasta los más familiares ya en el coloquio: "recta", "curva", "línea", "superficie", "volumen", etcétera. Todo el mundo puede usar estos términos, y muchas veces con bastante rigor. ¡Considérese, en cambio, lo que sería pedir ácido O-anhidrosulfaminobenzoico para endulzar el café! Por otra parte, la tipología simbólica tampoco es exclusiva de la matemática cuantitativa: la usa igualmente la logística. Nuestras observaciones se aplican a ambos usos (cap. VIII-A).

Si en el grado técnico, para poder mentar fijamente lo que conoce, la ciencia comienza a abolir el halo de indeterminación subjetiva que irradia la palabra, en este grado lo consigue del todo. La excelsitud de la matemática consiste en haber creado un lenguaje concorde con la estructura nerviosa del hombre, y concorde con aquel mínimo de realidad a que se aplica: ajuste perfecto, "exactitud" (VII, 3 bis; VIII, 2-1º-b, 8, 9).

Pero, por una parte, el ajuste literario y el matemático se refieren a diferentes perspectivas de la realidad, según ha de explicarse más de cerca en el siguiente capítulo. Y, por otra parte, aunque el rigor literario y el rigor científico nada dejan a la casualidad, en lo cual se parecen, la literatura encarna en la lengua, en el idioma (como el coloquio y los paraloquios no algorítmicos: VII, 10 final), en tanto que la simbología científica se descarna hacia el algoritmo. Por lo cual, según dice Vossler, la solución cabal de la matemática sólo se realiza "más allá en la lengua", pero en otro más allá que no es el más allá de la literatura (fantasía), sino que es un más allá ultra-verbal. ¡Como que ya no es una lengua, sino un sistema de ideogramas, una pasigrafía internacional, que se dispensa de las palabras, y en cualquier idioma se traduce con iguales signos! El binomio de Newton lo leen, cada cual en su lengua, lo mismo "un tal Angulo de Vigo" que "un mandarín de China". Convénzase el curioso de este carácter no idiomático de la tipología simbólica recorriendo los *Principia Mathematica* de Whitehead y Russell. "Si se toma, por ejemplo, el tratado en tres volúmenes de lógica formal de Russell-Whitehead, sólo se *habla* en el prólogo. Después, en páginas enteras, desfilan silenciosas y enigmáticas, cadenas interminables de letras y símbolos." * De modo que el camino va desde la "antepalabra" de Vico hasta la "postpalabra" de Descartes.

Lo dicho no supone que, una vez aceptado un símbolo, haya de conservarse siempre. El símbolo, fijo en su representación, puede ser sustituido por otro ideograma convencional más útil o manejable, como lo fueron los números roma-

* J. D. García Bacca, "Hacia el matematicismo", en *Tierra Nueva*, México, enero-abril de 1941, año II, Nº 7-8, pp. 13-29.

nos por los arábigos, sin los cuales el desarrollo de la aritmética hubiera resultado imposible.

15 bis. *Escolio sobre el Diccionario* (VII, 15-2º-a). Es posible que, al hacer la confrontación entre el tecnicismo y la "palabra única" de la literatura —la denominación estadística y la denominación estética, la de clasificación permanente y la de intuición individuada y en principio esporádica—, el lector se haya preguntado: Pero, toda palabra ¿no es, al igual que el tecnicismo, resultado de una abstracción en los caracteres de la cosa? ¿Pues no hemos confesado ya que toda fórmula verbal tiende a producir una coagulación "desimpresionista" en el flujo complejo de la realidad? (VII, 3 bis). ¿Qué valor tiene entonces el léxico común y corriente, qué valor tiene el Diccionario? En la naturaleza no hay *homo faber*, bien está; sólo hay Pedro, Juan y Francisco.

Pero ahora resulta que, aun en estas denominaciones, la literatura encuentra demasiada flojedad o vaguedad para expresar sus intuiciones individuadas; y, mediante sus recursos artísticos, perífrasis, catacresis, adjetivos, antecedencias, atmósferas de etopeya, inefables sugestiones sintácticas y acústicas, etcétera, logra poner al nombre de Pedro un aditamento visible o sobrentendido que lo convierta en Pedro^1, Pedro^2, Pedro^3..., Pedro^n. Que es lo que de veras existe detrás del signo; es decir, en el nivel real de lo percibido y no hablado. ¿Luego *homo faber* y "Pedro" son igualmente colecciones estadísticas del mismo carácter?

—Pues bien: sí. Del mismo carácter, pero no de igual grado en la precisión ni en la abstracción.

Para mejor entenderlo, dejemos a Pedro, que nos hace pensar en un señor determinado y en un origen denominativo cuya arbitrariedad conocemos muy de cerca, puesto que sabemos bien que a ese señor se le llamó "Pedro" lo mismo que se le pudo llamar "Juan"; que "Pedro" no es su nombre lingüístico, sino su etiqueta, su cifra, su señal, como el número que se le pone al caballo de carreras para distinguirlo con los gemelos. Vamos a un auténtico caso lingüístico, a un nombre colectivo o común, y en este sentido comparable

con el tecnicismo, puesto que uno y otro "embalsaman" su ente al nombrarlo.

Sea la palabra "lápiz". Y entonces nos encontramos con que se llegó por igual proceso de abstracciones a la palabra "lápiz", que al tecnicismo "cuadrúpedo". No existe el "cuadrúpedo": existen este y aquel animal de cuatro pies. Y para crear la denominación y agruparlos en un mismo nombre, les hemos quitado cuanto poseen, menos las patas. Tampoco existe el lápiz (salvo allá, en el cielo de Platón, donde hay también sillas y mesas como hay ideas o esquemas de todas las cosas posibles). Lo que existe es este objeto que yo tengo en la mano, y aquel otro muy diferente que tú tienes; éste, cilíndrico; aquél, prismático; éste, rojo; aquél, azul; etcétera. A los cuales, para lazarlos en una sola denominación, les hemos quitado casi todo. Todo, menos el servir para escribir de manera no muy durable, o menos durable que la tinta. Porque, como dice la copla del Género Chico:

Lo que con lápiz se escribe
¡ay madre, pronto se borra!

Si me empeñara yo en recoger en la manifestación lingüística coloquial otras notas más de este lápiz, tendría que usar tantas palabras, que el lápiz se me volvería inmanejable, práctica y lingüísticamente. Y en vez de: "Dame el lápiz", me vería obligado a pedir: "Dame ese objeto cilíndrico, alargado, de madera con alma de plombagina, con punta en un cabo y borrador en el otro, que sirve para escribir algo fácilmente borrable, etcétera." Más o menos, una descripción superficial propia del Diccionario. Pero ¿he dicho ya todo lo que es este lápiz? No: me he dejado fuera una infinidad de elementos físicos y químicos, que bastarían para llenar un volumen y cuya enumeración sería inacabable, aun aplicando en esta descripción de profundidad los tecnicismos y los símbolos de la ciencia. Pues, en extrema justicia científica, yo no podría describir este lápiz sin situarlo en relación con todo el universo sensible que lo rodea, y aun con todas las asociaciones mentales y sentimentales que lo traban dentro de la realidad: recuerdos, esperanzas, cosas pa-

sadas, presentes y futuras. Todos los paraloquios de la historia, la ciencia y la literatura universales serían incapaces de traducir la riqueza existencial de un lápiz. Todo nombre es una descripción trunca. De suerte que, para llegar al vocablo "lápiz", he procedido por una abstracción económica semejante a la que permite llegar al tecnicismo "cuadrúpedo".

¿Cuál es entonces la diferencia? Simplemente: un grado en el rigor. Hemos dicho que "el camino de la ciencia es el camino de las denominaciones unívocas" (VII, 14). "Cuadrúpedo" posee una univocidad que no posee "lápiz". El halo de connotaciones y traslados posibles, ocurridos por las implicaciones mentales parásitas y por los deslizamientos del uso, ha sido "mejor" enjugado en el tecnicismo que en el vocablo común. "Mejor": desde el punto de vista del uso que se pretende dar a la fórmula verbal. Pues ya también dijimos que el criterio para juzgar la palabra es lo que se hace con ella, mucho más que lo que con ella se dice (VII, 3 bis). Para lo que quiere hacer la ciencia con la palabra "cuadrúpedo", tal palabra es mucho más precisa que lo es la palabra "lápiz" para lo que con ésta quiere hacer el diario comercio de la vida. Y esto por la sencilla razón de que, en la vida, los objetos, las cosas todas, están siempre mudando con una celeridad que no poseen las abstracciones científicas, y porque el traslado semántico o evolución de los semantemas coloquiales lleva también una velocidad que no poseen los tecnicismos. ¡Como que la vida es suceder perecedero, y la ciencia, suceder permanente! (cap. v). El Diccionario nos da, pues, sólo una aproximación, una guía general sobre los significados más obvios; y añadamos: sobre los significados más obvios que, en el pasado, en la tradición y de un modo más difundido, autorizado y pulcro, se han atribuido a la palabra. Pero, por una parte, no podemos esperar del Diccionario que nos dé las superabundantes connotaciones de la palabra en el pasado, o su actual representación para cada uno de nosotros; y, por otra parte, mientras se redacta el Diccionario, la vida se ha movido un tanto, remolcándolo todo. Y así, el que, por ejemplo, obre según el *Diccionario Manual e Ilustrado de la Lengua Española* (ed.

académica, Madrid, 1927), muy lucido quedaría si ofrece a su linda amiga el "lápiz" que lleva en el chaleco, cuando ella, consultando el espejito, se queje de que trae los labios desteñidos y ha olvidado su "lápiz". ¡La palabra se había mudado! Y el Diccionario presta entonces el mismo favor, o disfavor, que la guía telefónica del año pasado para comunicarse con un sujeto que no vive ya en la ciudad. El Diccionario da la instantánea de un cuerpo en movimiento.

Si escogemos otros ejemplos de menor bulto o más abstractos ("amor", "pesantez", etcétera), la hazaña natatoria será más fatigosa, pero la ola nos arrojará en la misma playa.

Concluimos que el vocablo coloquial no es más que un lejano, un indigente aspirante a tecnicismo. Aunque bien se consuela de su pobreza, y renuncia las más veces a sus ambiciones, considerando que lo alumbra y conforta más de cerca el sol de la vida.*

16. *De la flojedad coloquial al rigor científico.* Tras de comparar el rigor científico y el rigor literario, tracemos otra coordenada remitiéndonos a la flojedad coloquial. Ya dijimos que la paulatina acumulación de conocimientos ejerce sobre el coloquio cierta absorción de rigidez, la cual aun adopta formas para-rituales (VII, 9 y 10-7º). Todo tratamiento exacto de un dato determinado tiende a la formulación lógico-matemática, aunque sea lejanamente, y todo "saber crítico" que se populariza va comunicado en formulación más o menos técnica. Entre el coloquio y el paraloquio cristalizado hay un abismo; pero uno y otro extremo parecen tender brazos de puente. El puente, aun en el supuesto más optimista, sólo llegaría a juntarse sobre aquel pequeño territorio en que el coloquio corresponde al mínimo de realidad captada por el pensar matemático o a las especies más despojadas de complicación psicológica y afectiva, las más deshumanas. Los paraloquios estrictos avanzan hacia el coloquio, no por tolerancia, sino por invasión e imperialismo, mientras que el coloquio más bien se deja penetrar hasta

* Para esclarecimientos de orden lógico sobre el grado de abstracción de los poetemas, ver cap. VIII, 3.

cierto punto. En este sentido, siempre como mera tendencia y en una extensión limitada, puede aceptarse el sueño de Korzybski. Considera él: *1)* Que toda ciencia está llamada a convertirse en ciencia exacta, por cuanto admitirá más y más la formulación lógico-matemática, la cual dista mucho de referirse a lo puramente cuantitativo.* *2)* Considera, además, que la construcción del puente entre lo que aquí llamo el coloquio y el paraloquio científico "será la obra de los futuros investigadores. Algunos trabajarán en la dirección inventiva de nuevos métodos y sistemas matemáticos, acercando así la matemática, en contenido y adaptabilidad, al lenguaje ordinario: por ejemplo, el cálculo de tensores, la teoría de los conjuntos y series, el álgebra de las matrices y magnitudes observables, etcétera. Otros orientarán sus pesquisas de modo de encaminar el lenguaje hacia la matemática: por ejemplo, la presente obra (Semántica General). Cuando ambas formas de representación se encontrasen sobre el terreno relacional, tendríamos un lenguaje único, de estructura matemática; y la matemática misma, tal como hoy la entendemos, sería cosa del pasado" (*Science and Sanity*, II, v).

17. *Los tres paraloquios inflexibles.* Una coordenada más acabará de situar nuestro punto. Los tres productos del lenguaje en que encontramos el carácter de inflexibilidad, rigor o apego semántico-poético son la literatura, el rito y la ciencia (VII, 8, 9 y 14). En esta familia, la tipología simbólica forma un grupo aparte, ideogramático, mientras en el otro grupo encontramos el tipo todavía idiomático: tecnicismo, rito y literatura. El tecnicismo fue ya examinado, y mucho de lo que a él se aplica puede repetirse para el rito. Pero, además, es fácil advertir que el rigor literario y el rigor ritual, aunque colindan en ser idiomáticos, por otro

* El estudio de las lenguas primitivas muestra una superabundancia de nombres de objetos sobre nombres de relaciones. La ciencia revela una marcada preferencia por los términos relacionales, en que van impresos los diversos grados de abstracción que alcanza el conocimiento. A través de este lenguaje científico de gradaciones, "la química se vuelve rama de la física; ésta, de la geometría; ésta, del análisis; éste, de la semántica general; y la vida misma se resuelve en un acontecimiento coloidal de orden físico-químico" (*op. cit.*, V, xviii). Esta perspectiva no toma en cuenta las ciencias humanas, ya se ve.

concepto divergen. No sólo se alejan en cuanto a la diversidad de sus fines o intenciones, lo cual es obvio, sino asimismo por la diferente valoración que conceden a las notas del lenguaje. Aun admitiendo que, en el imperfecto desprendimiento de orígenes, rito y literatura hayan podido confundirse algún día y algunas veces; aun reconociendo que, en la creación de la fórmula ritual, se haya atendido tal vez igualmente al valor significativo, al fonético y al afectivo, todos estos valores parecen llegar hasta dicha fórmula como por un *clinamen* o desvío, desvío que les impone el fin práctico-místico.

1º El valor significativo ha sido conscientemente opacado y entenebrecido en muchas ocasiones, para causar un efecto oracular y misterioso, porque precisamente esta oscuridad favorece la fascinación que se procura, y hunde el espíritu en profundidades vitales que ya no alcanza la razón. Allí se supone que circulan aquellas corrientes capaces de someter los hechos al imperio de la palabra. Fenómeno éste emparentado con ciertas fases sibilinas de la poesía o ciertas aplicaciones fraudulentas de la oratoria. "Entre las actividades rituales hay ciertas formas de discurso, ya procedan de la tradición o ya se las componga al caso, cuya función especial no es dar al auditorio informaciones de que carece, y ni siquiera conducirlo a nuevos sentimientos, sino *otra cosa.* En cierta medida, aun las ceremonias religiosas resultan a primera vista desconcertantes. El sacerdote u oficiante a menudo pronuncia fórmulas en una lengua ignorada por su congregación: el hebreo en la sinagoga judeo-ortodoxa, el latín en la iglesia católico-romana, el sánscrito en los templos chinos y japoneses." * Otro tanto sucedía ya con las incomprensibles fórmulas arcaicas de los ritos romanos, según Horacio lo atestigua. En la comedia de Valle-Inclán, *Divinas palabras*, el sacristán salva a su mujer de la cólera popular recitando algunos latines ante la galvanizada muchedumbre. Esta "otra cosa", extra-significativa, que la fórmula ritual procura, pudiera explicarse así: se ha despojado de sentido

* S. I. Hayakawa, *Language in action*, cap. 5: "Words that don't inform: Presymbolic Language in Ritual". Nueva York, 1941.

a la palabra y se le ha devuelto el valor de cosa, de cosa física, de talismán operante por presencia.

2º Lo anterior nos lleva de la mano al valor acústico, que casi siempre se conserva en el rito, al punto que sin la pronunciación o presencia sonora no se cumple el contrato ceremonial, y que algunas veces (conjuros rítmicos de la brujería, formas estróficas o métricas de salmos y plegarias), no sólo importa una acústica de presencia, sino también de entonación estética, de cadencia especial.

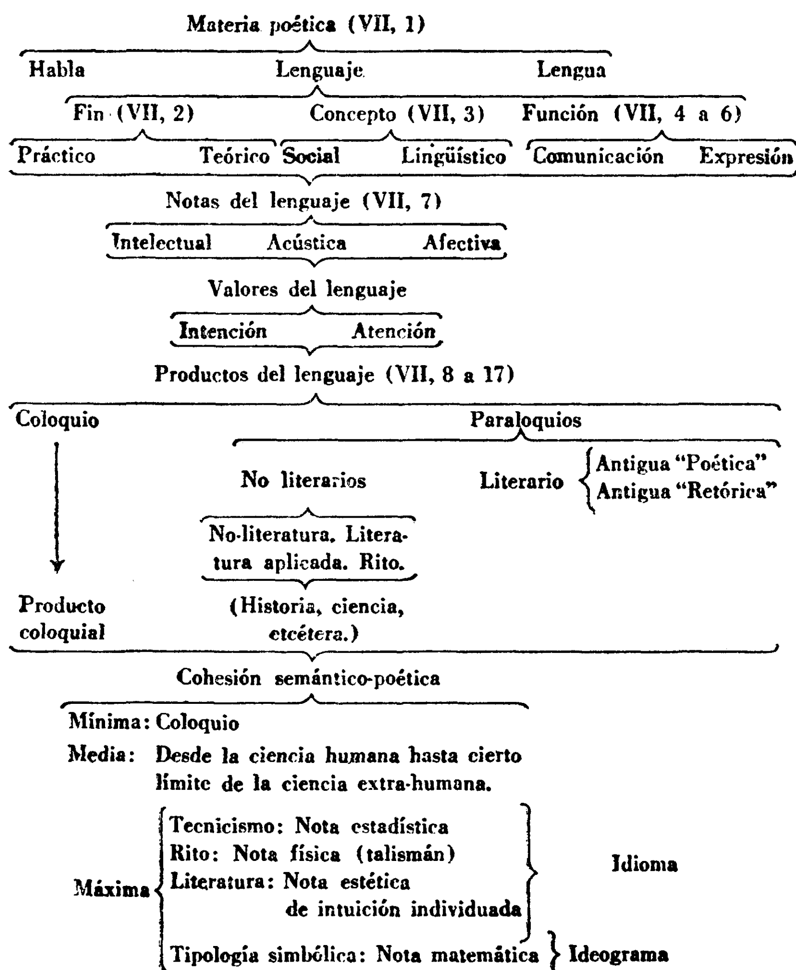
3º El valor afectivo, relacionado desde luego con el acústico, puede o no darse en la fórmula ritual, según su uso o según su abuso. Por su uso, la pieza ritual puede intentar revivir en nuestro ánimo las expresiones afectivas que acarrea: lamentos de plañideras, plegarias, himnos nacionales. Por su abuso, bien puede ser que se la recite de dientes para afuera. Pero también hay piezas rituales extrañas a la nota afectiva.

Así, pues, en la subfamilia del rigor idiomático sigue siendo la literatura la única que valoriza las tres notas de modo pleno, al menos en principio (VIII, 21-7º).

B

18. *Observación metódica.* Implícitas en los anteriores análisis andan ya las conclusiones indispensables al deslinde poético de la literatura. Las aislaremos para dar relieves y desentrañar consecuencias. A este fin, volveremos sobre las páginas anteriores, para introducir, a modo de instancias, algunos desarrollos. La riqueza de implicaciones aconseja una marcha digresiva. Levantemos el itinerario del camino explorado.

19. *Esencia verbal de la literatura* (III, 2; VI, 1, VII, 1). El objeto del presente libro ha sido el distinguir la literatura de las otras actividades teóricas, por nóesis y por noemática (ésta, semántica y poética). De tomar el deslinde *ab ovo*, habríamos comenzado más lejos: *1)* El mundo dado, y la nueva aportación humana. *2)* La aportación humana práctica, y la teórica, punto éste que nos conformamos con se-



ñalar de paso. *3)* Entre la teórica y la práctica, aparecen órdenes mixtos, artísticos. Y dentro de éstos, las artes útiles y las bellas artes. *4)* Este camino es cíclico: las bellas artes vienen a colindar a su vez con la literatura, por concepto de ejecución predominantemente estética. Pues lo estético difuso se especializa en las bellas artes y en la literatura. *5)* Y aquí se ofrece otro deslinde, también por la nóesis y la noemática. El noético o de intención nos llevaría muy lejos y nos basta

con indicarlo. El noemático de fase semántica, o significado, resultaría imbricado con el anterior, y aquí tampoco nos afecta: sería una investigación en profundidad sobre el significado de las artes. El deslinde de fase poética entre las bellas artes y la literatura, investigación en superficie, se reduce sencillamente a la diversidad de materia prima en que operan aquéllas y ésta: sólo la literatura opera en el lenguaje. Por eso nos hemos quejado de la "inveterada manía de confundir las letras con la plástica y con la música, lo que en el primer caso es error de metáfora, y en el segundo caso, error de aproximación" (*La antigua retórica*, lec Iª, § 8).*

Pero he aquí que tanto la literatura como los demás órdenes teóricos, objeto del presente libro, operan en la palabra (o la "post-palabra"), pues todos son configuraciones semántico-poéticas. Los diversos grados y las diversas naturalezas del apego o despego semántico-poético en cada una de estas actividades teóricas acaba de ser estudiado. Cuando encontramos que la literatura, la fórmula ritual y los tipos superiores de la fórmula científica pertenecían a la misma familia de los paraloquios inflexibles (grado), todavía resultó posible distinguir la respectiva naturaleza del apego semántico-poético en ciencia, rito y literatura. Y de aquí resultó la esencia verbal de la literatura. Pues la tipología científica se va de la palabra al ideograma, y el rito se integra por fórmulas fijas de destino práctico inmediato, que desvirtúan la palabra en talismán, en cosa física, produciendo un *clinamen* en los valores del lenguaje.

En nuestro vocabulario, el significado es la semántica; la materia es la lengua, y su elaboración es la poética; y la forma, aunque procede de una configuración mental que todavía puede sostenerse sobre semantemas puros (el pensar sin palabras), es algo que se va definiendo y cobrando eficacia a medida que se aplica a la materia y la plasma. Esta opera-

* [En "La literatura y las otras artes" (*Al yunque*, México, Tezontle, 1960, pp. 17-22), ensayo de "Febrero de 1957", volvió Reyes a citar con el mismo propósito este párrafo de *La antigua retórica* (*Obras Completas*, XIII, página 362), el 392 de *La crítica en la edad ateniense* (*idem*, p. 251) y otro más de *La antigua retórica* (*ibidem*, pp. 365-366). Véase también en la presente obra el final del § 17 del cap. IV].

ción, para la literatura, es de intención ficticia y de valoración estética inmediata.

Pero adviértase que, mientras las demás actividades teóricas pueden existir en la mente como ejercicio no formulado en palabras, la literatura sólo existe cuando es ya una formulación en palabras. El novelista, por ejemplo, decide *in mente* comenzar por el suicidio del personaje, y luego retroceder a explicarlo. Pues bien: tal ordenación serial de asuntos es, sin duda, una manera de forma interior, psicológica, pero todavía no es la obra literaria. La obra comienza con la primera frase que se construye, forma exterior, poetema propiamente dicho (VI, 6; VIII, 21-8º). Y este fraseo, este empezar a vivir en la expresión verbal, va refluyendo a su vez sobre las distribuciones y aun las elecciones de ulteriores temas. De suerte que, prescindiendo aquí de la génesis literaria, la obra, la literatura, queda, para el estudio del fenómeno, confundida consustancialmente en la poética. Es más, el estudio de la génesis nos convence de que, a veces, el primer paso fue un prurito poético (verbal), el cual después sorbió para sí los semantemas.* Aquello de: "¡Fuerza del consonante, a lo que obligas!", es mucho más que una caricatura: es una sucinta descripción de los arrastres verbales que toda obra literaria padece por su misma naturaleza. Los padece y los aprovecha, como cuando la ninfa Eco se engendra a sí misma en los consonantes, pues la obra toma apoyo en ritmos formales y en las asociaciones lingüísticas para seguir creciendo. En cuanto a las asociaciones lingüísticas, el poetema provoca poetemas. En cuanto a los ritmos formales en particular, tenemos aquí una nueva explicación parcial sobre el origen de las cristalizaciones prosódicas (estrofa, etcétera: VII, 7). Dijimos antes que tales cristalizaciones son los obstáculos que, haciendo rebotar el impulso lírico, lo robustecían y le permitían seguir su marcha. Ahora añadimos que tales cristalizaciones obedecen a la ley respiratoria de la poética literaria. Y, además, traen todavía el resabio de aquel vaivén propio de los estilos mímicos ante-

* A. R., "Los estímulos literarios", *loc. cit.*, en nota al III, 8 [*Tres puntos de exegética literaria*, Jornadas del Colegio de México, Nº 38, pp. 44-46; en *Obras Completas*, XIV, pp. 273-275].

riores a la palabra, a la especialización oral de las comunicaciones.* De aquí que Díaz Mirón, en su *Epístola joco-seria*, que es un Arte Poética en miniatura, sintiera la necesidad de insistir en este aspecto de la cuestión —el menos popular, el más profesional— y declarara rotundamente: "Forma es fondo."

"El ser expresivo que somos, bucea entonces en el subsuelo del alma, dejándose aconsejar por ritmos corpóreos, circulatorios, respiratorios, hasta ambulatorios; alerta sus simpatías dinámicas, y sujetándose a aquella aritmética natural de la máquina humana, concibe paulatinamente la unidad, el número, el par, el impar, la serie, el vaivén, los arranques y los remates. Lo mismo en el verso que en la prosa. Lo que pasa es que la noción de la prosa como función literaria distinta del coloquio no es una noción inmediata: supone un descubrimiento. En nuestra cultura occidental, lo debemos a Empédocles, a Gorgias, a los primeros retóricos sicilianos." **

20. *La vinculación idiomática de la literatura* (*La traducción*) (VII, 1 y 15). Anunciamos que comenzaríamos, *in medias res*, con esa organización de signos verbales que llamamos lenguaje, dejando fuera la facultad abstracta o habla, y la concreción particular de cada lengua o idioma. El prescindir del habla era inevitable: ni corresponde al análisis poético, ni al objeto de este libro, por ser ello asunto de filosofía y psicología. Lo literario anterior a la literatura lo hemos dado por supuesto (I, 14), y acabamos de insistir en que la literatura sólo empieza con el lenguaje.

Pero entendámonos: al decir "lenguaje literario" sólo podemos pensarlo como abstracción de las diversas "lenguas" en que se incorpora la agencia literaria, así sean las lenguas artificiales o auxiliares en que a veces se ha pretendido traducir, con espantosa mutilación, a los mismos clásicos. La literatura opera la valoración de las tres notas lingüísticas (significativa, acústica y afectiva) precisamente en la vincula-

* [Cf. "Hermes o de la comunicación humana", § IV, en *La experiencia literaria*, 1942, pp. 15-17; en *Obras Completas*, XIV, pp. 26-28.]

** A. R., "Apolo", § 19, en *La experiencia literaria*, 1942, pp. 83-84. [En *Obras Completas*, XIV, p. 90.]

ción sobre cada idioma determinado. Y como en cada idioma esta valoración es de igual naturaleza, nuestras observaciones tienen vigencia general. Aun la preceptiva, que convierte la descripción en canon, vale de una lengua para otra, a modo de legislación internacional.

Si nos llaman a clasificar una biblioteca, lo primero que para la historia nos ocurre es la clasificación por naciones, épocas, etcétera; en suma: por las características históricas. En las ciencias, se nos impone de suyo la distribución por ramas del saber. Pero lo primero que hacemos con los libros literarios es separarlos conforme a lenguas, salvo los ulteriores agrupamientos temáticos y de orden secundario que nos convengan. La característica de primer plano en la literatura es la lengua particular. De igual modo, si no se trata de clasificar los libros, sino de apreciarlos, la excelencia de la lengua es el primer criterio de juicio para las obras literarias; y tal criterio, para las obras no literarias, sólo aparece en segundo sitio.

Una singular consecuencia de esta vinculación idiomática y de esta vigencia internacional de los valores literarios, que se le sobrepone en concepto, es que la traducción de lo literario no debe defraudar en el cambio. Pero ¿qué es entonces la traducción? Aquí no entramos en particularidades del problema, ya en otra ocasión consideradas.* Ante todo, la traducción es el traslado de la misma arquitectura semántica, de una a otra poética. Y esto basta, en general, para la obra no literaria, por el despego de los paraloquios respectivos, y salvo el respeto a los rigores de tecnicismo o de simbología que aparezcan en la obra. La semántica se conserva, la poética se crea de nuevo. Sin embargo, aun en los casos donde cabe, en principio, el mayor despego, los límites se ajustan mucho más que en la creación original. El traductor de obra no literaria no procede aquí con la misma libertad del estudiante de retórica a quien simplemente se le dan temas para que los ponga en su propia fraseología. Aquí la creación no es absoluta, sino a pie forzado. El traductor de obra no literaria no sólo tiene que emprender un trasiego semántico,

* A. R., "De la traducción", en *La experiencia literaria*, pp. 141-155. [En *Obras Completas*, XIV, pp. 142-56.]

sino procurar también cierta correspondencia de frases y palabras. Lo cual comunica al paraloquio no literario, en el caso singular de la traducción, un exaltado valor reflejo que de cierto modo lo acerca al problema poético de la redacción literaria. Las correspondencias formales, posibles en diversos grados entre lenguas emparentadas, se van dificultando por puntos a medida que se trata de lenguas más distantes, donde no sólo son distintas las estructuras verbales, sino las estructuras semánticas implícitas. Y llega un momento en que ya no hay verdadera traducción, sino mera paráfrasis interpretativa; y aquí —no por libertad, sino por imposibilidad, no por lo que la lengua nos da, sino por aquello de que nos priva— la traducción sí que se vuelve una re-creación poética sobre una pauta semántica determinada, donde la fidelidad de orden verbal se reduce al respeto de las series mentales. Las observaciones anteriores, aplicables en general a toda traducción, asumen mayor exigencia de fidelidad cuando se trata de la traducción literaria, puesto que ésta debe satisfacer la valoración de las tres notas lingüísticas, dentro de su propio idioma y en el sumo grado literario.

Junto al contraste externo de la vinculación idiomática, de que la traducción nos ha dado una muestra, hay otras consecuencias internas. Aquí es donde se insertan la gramática, la preceptiva y la estilística; aquí los cánones de pureza, corrección, propiedad, correspondientes a cada tipo idiomático; aquí los consejos, más o menos justificados, del arte de escribir; aquí los inefables matices de la apreciación estética, etcétera. Nunca la crítica podría aspirar a las normas inflexibles: cada obra es un mundo con su propio destino y sus propias leyes, y aun con sus propias "violaciones legítimas" o de efecto positivo. Y por eso dice Quintiliano que cada caso trae consigo su retórica implícita. A la crítica corresponderá investigarla, para medir el poema con sus propios módulos, y no con módulos traídos de fuera del poema, vengan del ejemplo eximio o de la abstracción preceptiva. Lo cual es más fácil de decir que de hacer. Estamos en la región de los imponderables. Aquel empujar la orilla de la lengua; aquel apartarse de la comunidad lingüística; aquel recurrir a la fantasía; aquel inventar recursos de ajuste psicológico-

lingüístico (VII, 15), en principio no catalogables, sólo parcialmente catalogados y, cuando catalogados, casi siempre inservibles, como lo son siempre las reglas para tener talento; aquella misteriosa evocación de la palabra única y demás virtudes de la naturaleza que el arte reverencia de lejos, nos llevan derechamente al problema del estilo. No haremos más que señalarlo por sus grandes rasgos, conforme al intento de este libro.

21. *El problema del estilo.* Consiste tal problema en dar calidad a las formas verbales. Doble es la operación: de ajuste psicológico y de ajuste estético vinculado en los valores idiomáticos (VII, 7). Nótese que en el ajuste psicológico el literato procede en manera de descripción fenomenológica, ya de objetos reales o ya de objetos ideales: ya del palacio que tiene ante los ojos y cuyas notas esenciales desea perpetuar, ya —como decía Aristóteles— de la casa que sólo existe en la mente, ya de una idea que palpita en nebulosa todavía no verbalizada. Estas especies corresponden a los varios sentidos de la "mimesis" —vulgar, filosófico y técnico— que hemos estudiado en otra parte (*Crít. edad at.*, 388 y, en este libro, VI, 4.) Y ésta es la fase interna del problema. La fase externa es el ajuste estético-idiomático.

En efecto, al estilo se llega por entre una maraña de desajustes (VII, 15): desajuste del espíritu y el lenguaje, el cual difícilmente logra volcar toda la riqueza interior; desajuste del coloquio o lenguaje práctico y la convención gramatical, la cual difícilmente logra jardinar del todo —sea conforme a razón y lógica, o sea conforme a uso sancionado— el crecimiento desordenado del habla; desajuste de la convención gramatical y la necesidad estética, pues ésta no siempre coincide con aquélla. Especializado el lenguaje en los usos de la acción, no por eso se somete totalmente al molde intelectual. Escapa de éste un fuerte residuo impresionista, que es uno de los fermentos plásticos de las lenguas. Tal fermento lo mismo bulle en el coloquio vulgar que en los esfuerzos del poeta para alcanzar sus fines, tantas veces extraños a práctica, lógica y gramática. El lenguaje es canal angosto para la descarga subjetiva, para testimonio de la in-

tención. La gramática es mínimo de convención o uso social, que asegura la comunicación práctica y la base indispensable de comunicación literaria, pero que no es ya de por sí toda la expresión, y mucho menos todo el estilo. La gramática es un primer dato. Hay que pasar por ella, pero —como decía Quintiliano— quedarse en ella es la muerte.

Por eso afirman los estilistas que el lenguaje no está acabado de hacer. No lo estará nunca. En este sentido afirma Valéry que la poesía intenta crear un lenguaje dentro del lenguaje, y bien pudo igualmente decir: fuera del lenguaje recibido. En este sentido, la poesía es combate contra el lenguaje. De aquí su procedimiento esencial, la catacresis, acrobacia de captar lo que no está aún denominado. Para bien de la poesía, el desajuste sigue operando, y el éxito nace del obstáculo.

Caso extremo aquel en que lo estético difuso domina con su peso humano las específicas técnicas literarias, como en rebeldía contra las normas; o en que triunfa sobre ellas en una suerte de arrastre cuantitativo que ahoga errores de detalle. Entonces el estilo resulta compatible aun con las incorrecciones gramaticales. Los reparos de Clemencín dejan intacto el encanto estilístico de Cervantes. Los coloquialismos y dialectalismos de Cellini —según nota Vossler— aumentan la eficacia de su prosa. Los descuidos y vulgaridades de Bernal Díaz del Castillo hacen sonreír sin irritar, procurándonos una manera de placer no reglamentado.*

Por supuesto que la excepción no es regla; por supuesto que el azar no es aconsejable como práctica. Y por supuesto también que, en vencer el uso, en sacar de necesidad virtud, en conquistar sin violar, en superar la gramática sin desdeñarla, está el secreto verdadero. Incomunicable, como verdadero secreto. También el navío impone su derrotero intencionado en el acto mismo que lo esclaviza a la ceguera del viento.

* Lo que no significa que por escribir con desmaño sea necesariamente historiador más verídico que el correcto escritor Gómara, así como tampoco es criterio de veracidad el que haya sido "testigo de vista", puesto que más bien fue "juez y parte". (Ver Ramón Iglesia, *Cronistas e historiadores de la conquista de México*, El Colegio de México, 1942.)

A la eficacia del estilo conviene esta vida peligrosa de los desajustes, este sentirse siempre a un paso del abismo. El ajuste ha de ser logro momentáneo y nunca de antemano seguro. Un ajuste institucional y garantizado sería la ruina de la literatura, ahogaría los posibles escapes de la fuerza expresiva, y nos llevaría al clisé, al tecnicismo y aun a la tipología simbólica; convertiría el máximo de la fantasía en el mínimo de la exactitud matemática. Cuando, en la Edad Media, se daba un relativo ajuste hacia abajo, por falta de fijación en la gramática, que es uno de los miembros de este contraste, casi no existía el estilo, hundido en el magma coloquial. Y cuando el ajuste se diera hacia arriba, el estilo volvería a desaparecer.

Creemos innecesario alargarnos sobre el valor meramente acústico del estilo, y sobre el desajuste que aquí se trata de vencer, para lograr efectos fonéticos determinados con palabras ya hechas, con grupos de ruidos bucales que nos han sido previamente impuestos. Los antiguos retóricos concedieron a este problema su mayor atención desde el primer instante. Isócrates llevaba al extremo el pulimento; pero, aunque eludía cacofonías o hiatos, no se amargaba la vida con eludir lo inevitable, sobre todo en punto a partículas articulatorias de la frase. No hubiera suscrito la crítica miserable de aquel pobre autor de los *Ripios académicos*, que consideraba un desliz decir "la lanza", porque esto causaba la ridícula repetición: "la-la". Muchos mueren de mal de escrúpulo, para la poesía como para el siglo.

22. *Potencia afectiva del lenguaje* (*Otra vez el Impulso Lírico*) (VI, 7; VII, 2, 4, 5 y 6). Conviene darse cuenta del grado que alcanza la potencia afectiva del lenguaje, en desajuste y hasta pugna abierta contra la lógica, pues sólo ello explica el misterio lírico y aun las locuras de la exacerbación. Como lo venimos repitiendo, tal potencia se revela lo mismo en las regiones más bajas que en las excelsas, lo mismo en la frontera zoológica que en la alta creación poética: grito, injuria, caricia, arrullo, juego infantil, disparate rítmico, genialidad de estilo.

La interjección, germen de la palabra, hasta llegó a ser

entendida por algunos como el origen único del lenguaje, mientras otros concedían tal dignidad a la onomatopeya (teoría del "Pah-pah" y teoría del "Bau-Wau").* El grito, en todas sus fases, es como un amago de palabra que aún no recibe el marchamo lógico.

La caricia suele provocar, en su fuego, graciosas combinaciones, falsas palabras. En un cuento de Stevenson, el británico personaje sintió el espanto de la proximidad animal ante los trémolos guturales de su enamorada, Olalla la Española. En ocasiones, la caricia vacía la palabra de significado convirtiéndola en mera función acústica, contrasentido que delata la traducción literal. Nadie se atrevería a decir: "Mi pequeña col" o "Mi colecita", donde el enamorado francés dice: "*Mon petit chou.*" O a decir "*Quelle pomme de terre!*" donde el galanteador argentino dice: "¡Qué papa!"

Todos conocen canciones de arrullo en que los ritmos bucales del ronrón adormecedor se entretejen con incoherencias.

En los juegos infantiles es manifiesto que la razón cede el paso al dinamismo vital y el ritmo borra las significaciones. Así aquel sonsonete que inspiró un capricho lírico de José Asunción Silva:

Aserrín, aserrán,
los maderos de San Juan
piden pan y no les dan...
riqui, riqui, riquirrán.

Aquí se percibe la onomatopeya de la sierra que muerde el madero. Pero tales explosiones no son necesariamente onomatopéyicas; a veces parecen una expulsión más o menos métrica de residuos verbales, y lo mismo las encontramos como válvulas de escape en la verdadera poesía que en las tonadillas populares. Ya son meros ruidos, ya fingidas palabras, ya palabras que no hacen sentido y que no por eso pierden su encanto estético (jitanjáforas). Así esta canción asturiana:

No le daba el sol,
que le daba la luna;

* A. R., "De la lengua vulgar", en *El cazador*, 1921 [*Obras Completas*, III, p. 146].

no le daba el sol
de la media fortuna.*

Pueden compararse con estos estallidos verbales las "rimas atroces" de otro tiempo, y las *nonsense rimes* con que los ingleses divierten a los niños, aunque aquí ya aparece un malicioso condimento del humorismo culto.

En la prosa de Rabelais hay momentos de verdadero furor dionisiaco: el gran creador de estilo hace botar y rebotar las palabras, las entrechoca y descoyunta con el regocijo del moro que corre su pólvora. La invención de palabras caprichosas puede estudiarse, entre otros, en Lewis Carroll, Léon-Paul Fargue y James Joyce.

En estas manifestaciones alógicas los ritmos y simetrías parecen crear un ejercicio placentero, como el de una respiración acompasada que para nada necesita de la inteligencia. Tales los estribillos que se repiten periódicamente a lo largo de un poema, ya sin relación inmediata con lo que se sigue diciendo. La potencia afectiva borra a veces, no sólo las nociones lógicas, sino hasta las nociones éticas más elementales y aun los sagrados respetos religiosos. La consideración de este fenómeno estupendo nos llevó a la teoría del "Impulso Lírico", al enfrentarnos con un caso que vale la pena recordar:

Seguramente que pocas veces habrá pesado sobre los pueblos el código de la moral y la religión como en la España del siglo XVI. Si en ella encontramos, pues, un brote de locura, será que el impulso lírico es incontenible e irrestañable. Pues he aquí el romance de Delgadina, tan difundido en España como en América, un romance donde el trance rítmico anula del todo la aberración. El rey manda encerrar a la infanta su hija, porque ella rechaza sus apetitos lúbricos. Delgadina se muere de sed y, desde lo alto de la torre, pide agua a los que pasan. La imagen de la infanta que grita desde el balcón al camino es una feliz concreción de la imaginación literaria. Los cortesanos y los viandantes se niegan a socorrer a la infanta, a menos que satisfaga al rey. De aquí nace el estribillo; y una vez que la negativa y la con-

* A. R., "Marsyas" y "Las jitanjáforas", en *La experiencia literaria,* páginas 61 y 210-211, respectivamente. [En *Obras Completas,* XIV, pp. 69 y 206.]

dición se establecen como compases métricos, la corriente ya no reconoce dique. Pasan las mismas hermanas de Delgadina, pasa hasta su misma madre, y todas ellas, como hipnotizadas por la reiteración musical del motivo, también le niegan el agua y le echan en cara el no ceder a su padre. Un último destello de buen sentido hace que el castigo sobrevenga. Pero el absurdo castigo recae en la propia Delgadina, que al cabo perece de sed. Se diría que la canción, borracha de sí misma, no logra despabilarse del todo a la hora de hacer justicia, y descarga su puntería fuera del blanco. A tales extremos llega la potencia afectiva.

23. *La retórica, lindero teórico-práctico* (VII, 8-1º). Nuestro esquema de coloquio y paraloquios muestra otra región indecisa en que los fines prácticos invaden la literatura: la retórica, entendida en su sentido clásico, como una disciplina de aplicación social fundada en el arte de la palabra, y no en el desmedrado sentido moderno, que llama retórica al adorno vacío o al atavío superabundante y superpuesto. Para los antiguos, la retórica no sólo es un intermedio entre la función teórica de la literatura en pureza y la función práctica de la acción social, sino que es también un intermedio entre la función intelectual pura o discursiva y la función imaginativa (nuestra ficción) a la que llamaron "poética". Toda la retórica está hecha de territorios indecisos.*

La función retórica se explica mejor a la luz de una consideración sobre el tiempo.

24. *Tiempo lingüístico y retórica.* La literatura en pureza tiene un valor extra o supratemporal, que abarca los tres latidos del tiempo: pasado, por cuanto una obra literaria ya hecha es cosa ya acabada y pretérita; presente, por cuanto la obra literaria vuelve a ser presente en cualquier tiempo. Mientras que el documento histórico es un testimonio de referencia a hechos que no son el mismo documento, agente vicario de un pasado por reconstruir, la obra literaria es documento de sí misma, es la presencia del hecho literario en

* A. R., *La antigua retórica*, p. 11 [*Obras Completas*, XIII, p. 352].

sí (V, 12; VIII, 21-5º). Por último, la obra literaria entraña una futuridad *sui generis* que adelante se explica. Pero la retórica, literatura mixta, pende de un concepto temporal determinado, al mismo grado que el coloquio o los paraloquios no literarios. Éstos se pliegan de distinto modo al peso del presente, el pasado o el porvenir.

La intervención factual que significan los lenguajes no literarios, sin excluir el coloquio, se reduce respectivamente, en cada caso, a una información de pasado (histórica), de presente (científica) o a una proposición de porvenir (V, 3 *ss.*) En las dos primeras, la pureza semántica exige que el lenguaje corresponda a la realidad existente como corresponde un mapa a un territorio verdadero (VII, 3 bis). Mapa y territorio no son la misma cosa, pero tienen una relación de equivalencia semántica. La proposición de porvenir es una función prospectiva del lenguaje, es el lenguaje creador de nuevas realidades y ofrece dos fases: la una sin finalidad directa, efecto mágico de la poesía, la cual propone a la mera contemplación ciertas novedades o ficciones que añade al mundo real (por donde la literatura en pureza asume una futuridad metafórica); la otra, de finalidad directa, utópica, o sea destinada a procurar que exista lo que todavía no existe. Y aquí acomoda la lengua a la realidad como un plano de arquitectura a un edificio por edificar. Esta futuridad es humildemente real, por la intención al menos, pues su propósito es cuajar en hechos. A esta función prospectiva de fase real corresponde la retórica en su más amplio sentido: ya sea que, en el género deliberativo, promueva leyes que aún no existen; ya sea que, en el género judicial, promueva sentencias aún no dictadas, ya sea que, en el género epidíctico, promueva una nueva o especial difusión de ideas y de sentimientos. Ya se ve que este último tipo se acerca a la futuridad metafórica de la literatura en pureza, por lo mismo que la epidíctica es, de todos los géneros retóricos, el que más se aproxima a la pureza literaria.

Para Aristóteles, la judicial se vinculaba en el pasado, por referirse a hechos ya acontecidos; la deliberativa se vinculaba en el porvenir, por promover nuevas instituciones; y la epidíctica se vinculaba en el presente, por referirse al bien-

belleza y al mal-fealdad en especie de actualidad y de permanencia estimativa. Para Quintiliano, en cambio, la demostrativa (epidíctica) también trata de las cosas pasadas. Mi anterior análisis resuelve esta disidencia, porque no se aplica a las premisas factuales del acto retórico, sino a su conclusión o propósito sobre la vida, que es siempre prospectivo: el tiempo vital.

En el fondo, así corresponde a la doctrina de Aristóteles, para quien la esencia de la retórica es la persuasión (prospectividad). Ya Cicerón, aunque lo acepta en teoría, en la práctica traslada el peso de la retórica al valor artístico y al éxito de la exhibición oratoria. Finalmente, Quintiliano, hijo de su época, entiende ya por "retórica" todo un programa de *paideia* o formación cultural de la persona, que va desde la cuna a la sepultura; y con esta idea a la vista, aun niega que el fin persuasivo agote el contenido de la retórica: y la prueba —dice— es que la retórica sigue siéndolo aunque no siempre consiga persuadir. Observación ciertamente baladí, que confunde la noción con sus accidentes de aplicación práctica.

25. *Grados de la función prospectiva.* Si nos desentendemos, pues, de estos accidentes y, sin atender a la eficacia o ineficacia, nos fijamos en la sola intención, podemos graduar así la escala de la función lingüística prospectiva:

I. Zona práctica:

1. Máximo: Rito, que, en rigurosa inmediatez óntica, engendra —o lo pretende— la cosa nombrada, por el hecho solo de nombrarla: relación con la función mímica en la ficción de lo real (VI, 6): *a)* identificación, *b)* mandato, *c)* invitación. *d)* Al llegar al ruego, se pasa al concepto siguiente, con la plegaria.

2. Mínimo: *a)* Todos los usos coloquiales de la solicitación o el ruego; *b)* todos los paraloquiales extraliterarios que proponen o procuran el cumplimiento de la cosa nombrada; *c)* la retórica con su persuasión o con el incremento afectivo y estimativo que la epidíctica trae al auditorio; *d)* la plega-

ria, cuando no es puramente piadosa, sino petitoria o de imploración.

II. Zona teórica:

1. Máximo: La literatura, en que la palabra *hace creer* que se crea la cosa mentada ("suspensión voluntaria del descreimiento", en Coleridge), y se conforma con la verdad o realidad del estímulo espiritual y psíquico que su fantasma provoca (Ficción). Agota, pues, su fin, en la sola contemplación de sí misma. Con los demás órdenes de la función prospectiva se hace algo; con la literatura no se hace nada. Los otros son trascendentes. La literatura, inmanente.

2. Mínimo: Sombra o vaho prospectivo que acompaña, conscientemente o no, cualquier manifestación teórica de los paraloquios no literarios: poner en orden, para en adelante, tales nociones; hacerlas entrar, para en adelante, en el acervo de los conocimientos comunes, etc.

Prescindimos de los matices de la psicología individual, que pueden llegar hasta lo humorístico. Como dijo un día Ortega y Gasset, la invasora preocupación política hace que el astrónomo mismo apunte su telescopio con una secreta intención electoral. Aun el poeta puede llevar fines prácticos escondidos en su poema (adulación, etcétera), y el más general y disculpable de todos, agradar a una mujer, ya por el deslumbramiento estético, ya halagándola directamente:

> Diré cómo de rayos vi tu frente
> coronada, y que hace tu hermosura
> cantar las aves y llorar la gente.
>
> GÓNGORA

O ya tocándola por sus más sensibles afectos, como el miquelete donostiarra que enamora a la niñera jugando con el niño:

> *L'enfant avait reçu deux bons yeux dans la tête...*
> *et j'ai fait ce sonnet qui n'est pas régulier*
> *pour, quand'il sera grand, que le cher enfant m'aime,*
> *et surtout que sa mère,* etc.
>
> VERLAINE

Otras veces, el galanteo es orgulloso, y el poeta ofrece a la dama llevarla hasta la inmortalidad envuelta en su propia gloria:

Vous vivrez et croistrez comme Laure en grandeur,
Au moins tant que vivront les plumes et le livre.

RONSARD

O bien la prospectividad se refiere al anhelo de perpetuación, a la gloria griega que, en el *Symposio*, inspira el discurso de Diótima sobre los legisladores y los poetas: así el *Non omnis moriar* de Horacio, que Gutiérrez Nájera repite:

No moriré del todo, amiga mía.

Esta sombra de prospectividad práctica en la poesía asume también una pura intención ornamental y entonces se desvanece en lo indiscernible.

26. *Conclusión y deslinde literario.* Podemos ya recoger nuestros saldos, puesto que el siguiente capítulo será un mero lujo de análisis. Los capítulos I y II se agotaron en preámbulos, vocabularios y decantación previa. Los capítulos III, IV y V tienen por fin llegar a la ficción literaria, objeto del capítulo VI. El VII se ha referido al carácter lingüístico de la literatura. Con apoyo en las tablas de los §§ 8 y 18, llegamos a este sumario:

La literatura es actividad teórica del hombre; procede de la facultad de hablar; se vincula en el sistema orgánico de signos verbales que es el lenguaje; se manifiesta en lenguas e idiomas determinados; es, allí, paraloquio de configuración semántico-poética inseparable; tiene intención semántica de ficción; no admite cuantificación de los datos reales que puede acarrear, ya por concepto de mínimo de realidad indispensable, o de realidad tratada en dirección ficticia; se refiere a la experiencia pura, hasta cuando incorpora ancilarmente nociones de saber específico; pone en valoración máxima igualmente las tres notas lingüísticas, intelectual, acústica y afectiva; busca, a través del estilo, un ajuste psicológico de precisión comunicativo-expresiva (hasta para sugerir lo impreciso), y un ajuste estético de especie lingüística, los cuales

resultan en univocidad de contenido intuitivo e individuado (en contagio simpático de naturaleza supraintelectual y, al cabo, en deleite de integración anímica, que algunos consideran como intermediaria hacia la compenetración mística: VIII, 30).

El paréntesis se refiere al aspecto filosófico-estético que damos por previamente aceptado en toda interpretación de la literatura, y que sólo hemos mencionado al paso. El resto de la fórmula tiene mucho de repelente. Pero no hubiera valido la pena de emprender el esfuerzo lingüístico a que se reduce este libro (I, 2), si luego tuviéramos miedo al logogrifo que resulta de un vocabulario trabajosamente conquistado, y cuyo objeto era nada menos huir las vaguedades de uso corriente o de uso sentimental y los impotentes rodeos de la perífrasis. Al menos, nadie me acusará de haber arriesgado entrometimientos de doctrina o de preceptiva en la pura descripción del fenómeno, o mejor dicho, en el trazo de su perímetro. Lo mucho, lo casi infinito que aquí falta no era objeto de la actual investigación.

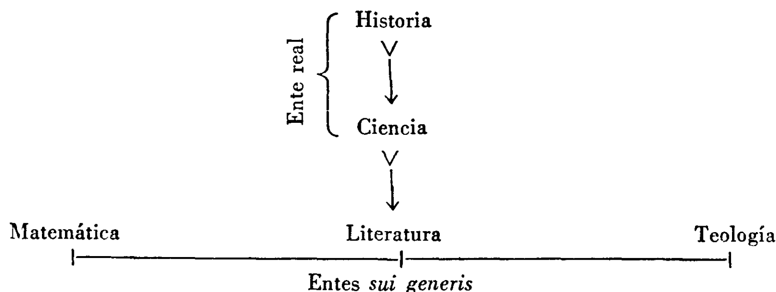
Ya, a lo largo de una vida consagrada a las letras, nos han sobrado ocasiones para cantarlas con acento más placentero. Aquí no era caso de cantar, sino definir.

TERCERA PARTE



VIII. SEGUNDA TRÍADA TEÓRICA: MATEMÁTICA, TEOLOGÍA Y LITERATURA

1. *Séptima etapa del deslinde: La tríada del ente "sui generis".* Dijimos que este capítulo es apendicular, y se emprende por lujo de análisis y por amor. Será informal y digresivo (VII, 26). Hemos dado fin al deslinde vertical: historia, ciencia de lo real y literatura. Tal fue nuestra primer tríada teórica. El deslinde se operó por noética y por noemática (ésta, en sus dos fases: semántica y poética). Al emprender el deslinde poético, hubo que adelantar desde luego sobre el lenguaje matemático y el lenguaje teológico, considerándolos involucrados, aquél expresa y éste tácitamente, en el lenguaje científico general, para no desarticular la continuidad de la investigación. Nos queda, pues, un deslinde noético-semántico, que podemos considerar de línea transversal, entre la segunda tríada teórica: matemática, teología y literatura; el cual se establece sobre el respectivo ente *sui generis* de cada una de estas tres disciplinas, y que desde el principio reservamos para un capítulo aparte.



Trataremos primero del pensar matemático y luego del religioso: Quien acepte que en el pensar matemático hay un factor de imaginación, considerará sin disputa esta disciplina, en mayor o menor grado, como ciencia del ser irreal. Quien, siguiendo aquí la tradición platónica, considere el ente

matemático como más real que los objetos reales, no por eso aceptará el que la realidad extraordinaria de esta ciencia se identifique con la realidad ordinaria de las demás. En uno y otro caso, se impone, pues, el deslinde con la ficción literaria.

Quien niegue validez a la religión, se limitará a considerarla como un pensar ficticio, aunque de efectos válidos para el individuo y la sociedad, para la economía psicológica y la histórica. Quien conceda validez a la religión, no por eso aceptará el que la realidad sobrenatural se identifique con la realidad natural. Aquí de la doble verdad —fe y razón— que tanto preocupó a la Edad Media; o, para usar el lenguaje tomasiano, el reino de la gracia y el reino de la naturaleza. En uno y otro caso, se impone también el deslinde con la ficción literaria.

Queda así planteado un nuevo problema: Colación del ente y del pensar literarios con el ente y el pensar matemáticos, y con el ente y el pensar religiosos.

2. *Reducción de los respectivos campos.*

1º La matemática. Muchas cosas se cobijan hoy bajo este nombre. Singularmente, dos vastas concepciones, que en manera alguna nos parecen inconciliables, sino comprendida la una en la otra:

a) En el sentido particular, la matemática es una ciencia específica, que se aplica a la cuantificación y a la medida. Tal es la matemática de los programas escolares, con sus divisiones clásicas: aritmética, geometría, álgebra y análisis. Por supuesto que los programas escolares no van más allá de los primeros grados; pues sólo la aritmética superior, en su actual desarrollo, rebasa la capacidad de cualquier sabio, y ni siquiera podría estudiarse aparte, sino que se extiende por varias ramas de la ciencia. La matemática así entendida produce el arte del cálculo, el cual lo mismo auxilia la vida práctica que las demás disciplinas teóricas no literarias. En tal sentido, la matemática oficia, al aplicarse, como la fámula de las ciencias (E. T. Bell, *The Handmaiden of Sciences*). Y aunque, en la mayoría de los casos, las ciencias no suelen usar más que cierta álgebra elemental, la físico-química es

un ejemplo de ciencia plenamente penetrada de matemática. Aquí la matemática asume el carácter de un instrumento límite para las ciencias reales, en punto a cuantificación, medida, orden, etcétera. Naturalmente que no vacía a las disciplinas especiales de su contenido propio, y las invade cada vez menos conforme se desciende la escala desde la físico-química (vértice de las disciplinas reales no humanas), hasta la sociología (base de las disciplinas humanas), pasando antes por todos los órdenes intermedios de lo inorgánico, la vida orgánica (vegetal y animal), la vida psíquica y el espíritu. Al llegar al borde de la historia, la matemática entra ya por la puerta chica a título de técnica auxiliar (cronología, etcétera).

b) (VII, 3 bis, 13, 14; VIII, 8, 9). En el sentido general, la matemática se acerca a la lógica hasta enlazarse con ella y aun aspira, como veremos, al tercer grado de abstracción metafísica (VIII, 3). Parte del estudio de los fundamentos del pensar matemático, y se sublima en lenguaje o instrumento de las formas mentales o estructuras de la intuición, determinando un Tercer Órgano que ha aparecido después del Nuevo Órgano Inductivo de Bacon, el cual, a su vez, vino después del Órgano Deductivo aristotélico. Aquí la matemática asume la categoría de reina de las ciencias (E. T. Bell, *The Queen of Sciences*). No es ya sólo un instrumento límite para ellas, sino una sustentación general del pensamiento discursivo; y confundida con la lógica, a la que, bajo el nombre de "logística", depura en abstracción y ensancha en contenido, supera el orden cuantitativo y entra en el orden profundo de la cualidad.*

Aquí tomamos por una vereda transversal que atraviesa los dos terrenos. Dejamos a un lado la ciencia de las magnitudes en sí misma y, desde luego, el arte del cálculo. Dejamos a otro lado el detalle de las formulaciones logísticas que se aplican a romper y enriquecer el antiguo y simétrico esquema aristotélico (predicación de identidad, elementos estables e inconexos, etcétera), y lo sustituyen por un enjambre

* No confundir este uso actual del término "logística" con el uso de los antiguos: los griegos llamaron "logística" al arte de calcular todavía empírico y fundado, como entre los egipcios, mucho más en el número-objeto que en el número como especie aislada.

de proposiciones relacionales que responden con exactitud a nuestra intuición del universo. Aquí nos contraemos a la consideración del ente matemático y a la intención mental que lo capta. Pero por ente matemático no entendemos ya solamente números, algoritmos y figuras, sino también símbolos logísticos y proposiciones abstractas del tipo llamado "tautológico". Y por intención mental matemática no entenderemos solamente la abstracción de cantidad, sino también la abstracción de cualidad que logra captar la matemática.

2º La religión. De las fases ya mencionadas (III, 5), la práctica o institucional quedó envuelta en la antropología y en la historia; la emocional o mística, en la antropología y en la psicología. Ahora nos acercamos a la fase intelectual, que a su vez tiene dos aspectos:

a) Cuando es un pensar filosófico referido a Dios como causa de las causas, sólo nos compete en cuanto afirma la representación del ente divino, y en todo lo demás queda fuera de nuestro foco: sea porque escapa hacia la filosofía profunda, ajena a los términos del deslinde; sea porque escapa hacia la filosofía específica, involucrada en las etapas de la ciencia antes definidas (III, 4).

b) Pero cuando es una teoría del conocimiento divino, un método o modo de pensar e investigar la divinidad, siquiera sea por sus contornos, una teología en suma, entonces corresponde ya a nuestro análisis; bien que reduciéndonos siempre al sesgo de espíritu y al ente captado.

Con respecto a la teología, prescindimos de las antiguas e indecisas aplicaciones del término, en que a veces se confundía el concepto religioso con el puramente mitológico y aun con el poético. Tenemos a la vista la manifestación suma del pensar teológico, que se produjo en el asunto cristiano, donde el procedimiento mental va sustentado, por una parte, en los hechos del Cristianismo histórico, y por otra parte, en la energía psicológica del misticismo.

3º La literatura. Sólo será considerada en aquellas fases noéticas y semánticas pertinentes a la colación. Hemos rodeado ya la literatura por tantos aspectos, que podemos ahorrarnos nuevos periplos, dándolos por bien recorridos.

A

LA MATEMÁTICA

3. *Estructura de la abstracción.* Comenzaremos por un sumario de cuestiones. Su aridez se corregirá en retoques sucesivos.

Antes de llegar a la matemática y para mejor asir la naturaleza de su ente, hay que situarla en la escala de la abstracción. Lo cual, de paso, complementará en el orden lógico la caracterización antes intentada del ente real y la ficción literaria.

A) *Escala de la abstracción*

1º Abstracción física. Primer grado de abstracción, que opera sobre las cosas naturales al considerarlas como clases o tipos, y prescindiendo de sus notas de individuación. O, como diría el escolástico, la abstracción que, en las multitudes, destaca las esencias: "hombre", "flor", "lápiz", "cuadrúpedo", etcétera.

2º Abstracción lógico-matemática. La que, subiendo un grado más, abstrae, sobre clases y tipos, las formas mentales; o bien las construye directamente: números, figuras, símbolos funcionales, y aquellas proposiciones reducibles a símbolos funcionales llamadas tautologías.

3º Abstracción metafísica. La filosofía primera que, en grado diferente, totaliza y abstrae lo inteligible en sí mismo, ora sobre las cosas naturales, ora sobre los moldes de la abstracción física, ora sobre los moldes de la abstracción lógico-matemática, en busca de la esencia del Ser: ontología en primera intención, y en segunda intención, teología, cuando se funda en el saber revelado.

B) *Apreciación de la escala*

1) El primero y el segundo grados lo mismo pueden aplicarse al discurrir práctico que al teórico: el primero, en su totalidad; el segundo, en parte, a modo de inspiración cultural. Tampoco puede negarse, en principio, la posibilidad particular de inspiraciones excepcionales que descienden

hasta la práctica desde la abstracción metafísica: genios, elegidos, profetas y el Verbo Encarnado de la creencia.

2) Desde el punto de vista del poetema o fórmula lingüística, el primer grado ocupa la zona del coloquio (Diccionario estático o Diccionario en movimiento), y una parte de la zona del tecnicismo, la relativa al ente real (VII, 9-c, 14, 15-2°, 15 bis). El segundo usa coloquio, tecnicismo del ente irreal y tipología simbólica. El tercer grado generalmente se conserva entre el coloquio y el paraloquio técnico. Pero, a veces, la lógica matemática (aquí, matemática sublime) pretende aprisionarlo en su tipología simbólica o ideograma.

3) No se entienda que cada uno de estos tres grados está propuesto como materia única de abstracción al ulterior y en suerte de proceso lineal: el primero al segundo, el segundo al tercero y —añadiría el teólogo— el tercero al ángel. No: retengamos las instancias introducidas en la enumeración de la escala:

a) El segundo grado puede "abstraerse" sobre el primero, pero también puede "construir" sus moldes de modo directo, punto que subrayaremos al focalizar el deslinde.

b) El tercer grado puede abstraerse sobre el segundo, pero también directamente sobre el primero y, en casos de iluminación, aun sobre la cosa natural misma; pues el tercer grado sondea en todas las vivencias y representaciones mentales. Doctrina que aceptamos como base explicativa, sin que nos incumba averiguar si la mente puede crear directamente o construir también por sí misma las entidades del tercer grado; lo cual atañe al misterio de la revelación, al idealismo absoluto, a la matemática sublime, en tesis ortodoxas o réprobas según el caso.

c) No nos confundan las palabras "grados" y "escala". Como abstracción pura, el segundo grado es el más extremo; como fundamentación espiritual, el tercero.

4) Se cruza con la abstracción el concepto de objetividad o despego axiológico:

a) La objetividad corresponde en plenitud a cierto grupo de ciencias: las extrahumanas.

b) Aunque sin perder su vigencia ideal, la objetividad se enturbia conforme nos acercamos a las ciencias humanas; al

punto que la sociología pura o sin orientación estimativa es objetable para algunos, y al punto que hay ya ciencias estimativas por destino: ética, política, estética.

c) El objetivismo lucha por mantenerse en la historia; lo consigue, en principio, por cuanto a la base documental; lo alcanza más difícilmente en la explicación o interpretación, ya explícita o ya implícita en la narración; y acaso aquí no sea cuerdo prescindir en un todo de la conciencia axiológica, pues la historia lleva en sí la nota patética de lo perecedero y la rica encarnación humana.

Nota. "Podemos —ha escrito Whitehead— declarar que la característica matemática está en tratar con propiedades e ideas que son aplicables a las cosas justamente en cuanto son cosas, aparte de todos los sentimientos, emociones o sensaciones particulares que de cualquier manera se relacionan con las cosas" (*An Introd. to Mathematics*). No: ésta no es la característica matemática. Ésta es la objetividad científica. Por de contado que tal objetividad se consigue en absoluta asepsia al llegar al segundo grado de abstracción, fuera de las confusiones de orígenes, como el animismo pitagórico de los números u otros fetichismos matemáticos aberrantes (VIII, 13).

C) *Focalización del deslinde*

1) La literatura dispone igualmente de los tres grados de abstracción:

a) Por propio derecho en el tipo obvio, en concepto de mínimo de realidad (II, 5 y VI, 5).

b) En los demás tipos, sólo en función ancilar inversa, total o esporádica, según el caso, y descartando desde luego el tipo E" o no-literatura (II, 8).

2) La abstracción física:

a) Si de orden práctico o lógica del sentido común, más o menos fertilizada por aplicaciones de la teoría, no incumbe a nuestro estudio.

b) Si de orden teórico, fue ya deslindada en tres conceptos:

b') Suceder real y perecedero en la historia; *b")* suce-

der real y permanente en la ciencia real; *b''')* mínimo de realidad en la ficción literaria (caps. III, IV, V y VI).

3) La abstracción lógico-matemática:

a) Cuando solamente "abstrae" sobre el grado anterior, se confunde con dicho grado para el deslinde, en concepto de suceder fundado en realidad.

b) Cuando, más que abstraer, "construye" directamente, atañe al deslinde, en dos estados:

b') Deslinde entre el objeto físico abstraído de la cosa real, y el objeto lógico-matemático construido desde el espíritu en o dentro de la abstracción de segundo grado.

b'') Deslinde entre este objeto real construido en o dentro de la abstracción segunda, y el objeto de la ficción literaria construido en o dentro de la abstracción del primer grado, o en la del segundo con modalidad paradójica que se explicará en su momento (VIII, 21).

Nota. Que en el segundo grado sólo comprendimos las tautologías, y no las demás proposiciones empíricamente comprobables, pues éstas (naturalismo lógico) caen en el primer grado.

D) *Coordinación*

1) El tercer grado de abstracción será tocado al paso, a propósito de la matemática sublime, que es una incursión del segundo hacia el tercero; y será tocado con más miramiento a propósito de la teología (VIII, 13 y sec. B).

2) Dejamos situado el pensar lógico-matemático en el segundo grado de abstracción, que es la zona pura de lo formal. Pues los moldes del primer grado son naturalistas y antropomórficos, y los del tercero dejan de ser formales por su contenido metafísico. Pecar por carta de más y pecar por carta de menos.

4. *Estructura del pensar lógico-matemático.* Esta estructura interior del segundo grado de abstracción abarca, pues, el dominio de lo formal, que es lo lógico-matemático. Pero hay que esclarecer conceptos:

1º Por cuanto a la matemática (VIII, 2-1º).

1) No confundir la matemática con la matemática aplicada, en que la matemática ya no es reina, sino fámula de las ciencias: —y aun de las ciencias aplicadas, —y aun de la vida práctica, en el arte del cálculo, —o bien, fámula de los contenidos del tercer grado, en la matemática sublime, aunque fámula aquí con pretensiones de reina. Toda aplicación a propósito ajeno deja de ser formal.

2) La matemática particular o cuantitativa es formal mientras no se aplica: crea los moldes aritméticos, geométricos, algebraicos, y se acerca a la cualidad en las relaciones proporcionales, moldes de orden y estructura.

3) La matemática general o cualitativa es formal: desarrolla aún más las relaciones proporcionales, los moldes de orden y estructura, y recibe de su consorcio con la lógica las tautologías, que ascienden hasta la tipología simbólica.

2º Por cuanto a la lógica (VIII, 2-2º).

1) La historia de la lógica nos da a revisar muchos sistemas, más o menos formales en el sentido de haber alcanzado el segundo grado o de no desbordarse hacia el tercero. Así, por ejemplo, la deductiva aristotélica; la escolástica de igual filiación; la inductiva baconiana de intención científico-real; la de Port-Royal, inspirada en el matematicismo cartesiano; la matematicista de Leibniz, precursora de la logística en su "lenguaje universal"; la de Vico, que se desvía del matematicismo cartesiano; la dialéctica hegeliana, que también lo rechaza; el utilitarismo; el positivismo; el anti-intelectualismo; el pragmatismo; el neopositivismo; el historicismo de Croce; la logística, etcétera.

2) No todos estos sistemas han desprendido un método formal definido, y acaso algunos no lo consientan por su carga de contenidos metafísicos del tercer grado. Otros, aunque rechazaron la matemática de su tiempo —no generalizada o no claramente generalizada aún— han contribuido al desarrollo ulterior de la matemática y, como resultado, al consorcio lógico-matemático. Este consorcio coagula en la logística, que lleva las especies a la segunda abstracción, les aplica la tipología simbólica, y aun aventura sublimidades hacia el tercer grado.

3º Por cuanto a ambas.

1) A pesar de los esfuerzos de la logística, lógica y matemática no parecen hasta ahora íntegramente convertibles, por desbordes irregulares fuera del segundo grado que impiden un ajuste cabal. En tal sentido, la logística no sólo ha sufrido los ataques de matemáticos como Poincaré, sino de los propios logísticos que —según dice Brunschvicg— se han encontrado en el trance de las fundiciones que fabrican cañones excelentes, capaces de perforar sus propias corazas. Esta cabal conversión supone dos tesis:

a) Reducción de la materia matemática a la materia lógica, lo que se lograría sólo creando un cálculo que dominase del todo sea las clases (o las funciones proposicionales), sea las relaciones en su estricto concepto formal.

b) Irremediable superposición a la lógica matemática de una metafísica de la lógica (pues todo se sostiene en las raíces del tercer grado), de suerte que la lógica llevase en sí una virtud demostrativa, una virtud conclusiva por la sola forma, otorgando así a la matemática una cualidad de verdad que le es ajena.

2) Pero sucede que la lógica sólo nos incumbe para el deslinde en aquella fase y porción en que se ha logrado el consorcio con la matemática; pues donde no se haya logrado, la lógica cae en el deslinde de la ciencia real, o huye del deslinde hacia la filosofía primera del tercer grado, que sólo nos atañe en cuanto al ente teológico. Lo peor que pueden decir los adversarios es que aun este consorcio limitado es aparente: para nuestro objeto, da lo mismo, pues también, y muy especialmente, nos compete el objeto teórico ilusorio.

3) En esta zona de ente *sui generis* lógico y matemático, lo mismo nos da que la logística apriete su método hasta la tipología simbólica, o admita traducciones idiomáticas más o menos provisionales.

4) Después daremos ejemplos de ciertas hendeduras en el consorcio, aun dentro de la zona del segundo grado (VIII, 8).

4º En el seno del segundo grado.

Nuestro ente *sui generis* matemático se encuentra, pues, en el segundo grado.

Este grado de abstracción tiene como características:

1) Por definición, esta abstracción, siendo formal, es inmanente. En trascendiendo, baja a la aplicación del primer grado o ensaya la aventura vertiginosa de subir al tercero.

2) El segundo grado de abstracción procede por un mecanismo que consta de tres elementos:

a) El molde entitivo u objeto matemático;

b) El molde discursivo o raciocinio matemático;

c) La conclusión o consecuencia matemática.

3) Nota: Que esta consecuencia puede, a su vez, erigirse en molde entitivo para un nuevo proceso.

5º Conclusiones para nuestro análisis.

La estructura de la abstracción matemática se analiza *1)* por su esencia y *2)* por su mecanismo operante:

1) Por su esencia, es

a) de nivel mínimo o formal;

b) inmanente y de proclividad trascendente, como luego se explicará (VIII, 10).

2) Por su mecanismo,

a) arranca del objeto: presencia o planteo de los datos.

b) discurre o infiere: estrategia aporética.

c) llega a un nuevo objeto: organización de soluciones.

3) Los tres elementos del mecanismo:

a) El primer elemento, u objeto de que se parte, se consideró un tiempo como axioma o evidencia, y hoy se entiende como postulado o enunciación inventiva (dentro de ciertos límites); y casi es esto lo que nos obliga al deslinde. A veces lo llamaremos primer ente matemático.

b) El segundo elemento muestra la rectitud del razonar, común al discurso práctico, científico, etcétera, aunque diáfanamente apreciable aquí por ser puramente formal. Al volverse diáfano a tal extremo, por no ir orientado al suceso real, revela una posibilidad inventiva de recursos irreales, "singularidad matemática" que también exige el deslinde: aunque el discrimen que se aplique al postulado recae automáticamente sobre esta singularidad.

c) El tercer elemento es producto de la fatalidad del raciocinio a que se refiere el punto anterior, y asume un

carácter de remate. Pero a su vez se convierte en objeto recién creado, y funciona como postulado para una investigación ulterior. De suerte que queda implícito en el mismo discrimen. A veces lo llamaremos último ente matemático. Su naturaleza inventiva nos aparece más atenuada que la del primer ente, porque lo hemos visto nacer por inferencia, por obligación lógica (VIII, 17-5º).

4) La inventiva, sea en postulado de primero o de último ente, sea en la "singularidad" del recurso raciocinante, es el foco de nuestro deslinde:

a) Para con el ente real o el objeto de abstracción física;

b) Para con los demás entes *sui generis*;

b') teología, y

b") ficción literaria.

6º Articulación (o punto de orientación para el curso ulterior del ensayo sobre la matemática). La cabal apreciación de la inventiva matemática exige:

1) Una descripción de la matemática en general:

a) En su función de libertad lúdica.

b) En su consorcio con la lógica (y confrontación consiguiente del sistema clásico y el actual).

2) Una limitación del contorno matemático:

a) Por trazo de fronteras.

b) Por nivel mínimo y las consecuencias de éste, a saber:

b') declive a la trascendencia, y

b") virtud mnemónica.

c) Por examen de las aplicaciones matemáticas más allá del recinto:

c') las indiscutibles;

c") las discutibles (ya hacia el primer grado, ya hacia el tercero).

3) Descrito así el conjunto,

a) Reducción de los tres elementos del mecanismo (postulado, razonamiento y consecuencia), mediante un esquema dinámico, al enigma de la postulación.

b) El postulado y su naturaleza: *b')* por su origen; *b")* por sus condiciones; *b"')* por su conducta.

4) Obtenido así el objeto matemático en sus característi-

cas, confrontación de deslinde, por estructura de abstracción, relación de trascendencia, libertad inventiva e intención,

a) Con el objeto de abstracción física;
b) Con el objeto teológico;
c) Con la ficción literaria.

5. *La matemática en general.* La matemática se ocupa en las relaciones abstractas de exactitud. El término "relaciones abstractas" nos liberta de la limitación exclusiva a las relaciones métricas y nos refiere a la abstracción de segundo grado. El término "exactitud" nos refiere a la coherencia del raciocinio y a la lealtad para con el supuesto previo. Lo que hizo decir a Benjamin Pierce: "La matemática es la ciencia de las conclusiones necesarias." Nuestra fórmula —que no definición— puede parecer algo vaga. Con todo, no puede darse nada más preciso. La mejor descripción de la matemática, según graves autoridades, se encuentra en estas palabras de Bertrand Russell, que distan mucho de ser una humorada: "La matemática puede definirse como una materia en que nunca sabemos de qué estamos hablando, ni podemos averiguar si es o no verdad lo que decimos."

El haber llegado a este descuido en las exigencias clásicas de la definición, al punto de sustituir la definición por epítetos, no es sólo consecuencia del sesgo mental contemporáneo, que prefiere las relaciones a las sustancias y, a los esquemas cerrados, los abiertos. Es también una consecuencia del golpe de muerte que las nuevas geometrías han asestado al antiguo sostén de la filosofía matemática.

En efecto: hasta hace poco tiempo, se daba por admitido que el pensar matemático se fundaba en proposiciones evidentes por sí mismas, llamadas axiomas. Cuando se vio que el abandono de los axiomas euclidianos no traicionaba el orden del mundo, pudo ya pensarse libremente que muchas pretendidas evidencias no pasaban de hábitos mentales, y que el verdadero método matemático consistía en proposiciones meramente enunciativas, las cuales se ofrecen sin evidencia y sin demostración necesaria. Tal es el postulado.

Todavía Felix Klein, suma autoridad, se dejó decir en el siglo pasado que "la matemática es la ciencia de las cosas

evidentes". Con todo respeto para el genio, apartamos tan deplorable afirmación. Nuestros maestros positivistas no sabían la travesura que se hacían a sí propios cuando —con platonismo inconsciente, y aun con involuntario pitagorismo— nos predicaban que el ente matemático es la única realidad positiva, en ese sentido candoroso de la evidencia. ¿Evidente la laboriosísima concepción del número, aunque sólo se piense en el número natural y no en todos esos números de fantasía que son su cortejo? ¿Y la todavía más compleja elaboración del "cero", valoración de la nada? ¿Evidente la fantasmal figura geométrica, que parece llegar a nosotros desde la temerosa región de las madres en el *Segundo Fausto*? ¿Y el subterfugio algebraico que manipula con funciones variables o cambia en letras las figuras? ¿O los juegos de ilusionismo del cálculo infinitesimal? ¿Evidente el propio fundamento axiomático de la deducción? ¡Bueno fuera! Entonces caería por tierra todo el alegato de Husserl, más cartesiano que el Cartesio, de quien se alejó precisamente porque no le resultaba inmediata la ideación al modo matemático.

Y si del pensar matemático en general pasamos a su acervo actual de nociones, el argumento sube de punto. Ya en el siglo XVII Saint-Évremond retrocedía ante las pretendidas evidencias matemáticas, confesando que "había que estar muy enamorado de la verdad para procurarla a tan alto precio".* ¿Qué no decir en nuestros días, cuando los últimos cien años han presenciado un renacimiento sólo comparable al de los tiempos de Arquímedes o de Newton? Bell declara que hoy por hoy "pocos pueden aspirar a ser otra cosa que simples aficionados en más de un capítulo de la matemática moderna", y que "de cada cincuenta contribuciones presentadas en un congreso científico, raro será el especialista capaz de entender media docena".

Y estas "evidencias", que por lo visto se meten solas por los ojos (y que en verdad conducen a las consecuencias más rigurosas), se han conquistado sencillamente con un volteo metafísico de los postulados semejante al de la literatura fantástica. Porque el significado de la matemática es extrama-

* *Jugement sur les Sciences où peut s'appliquer un honnête-homme.*

temático, y esta ciencia opera sin distraerse en la posible redada de evidencias que agarra al paso. Y así es que las "matrices" de Cayley vivan como entidades inaccesibles, y sólo resulten aplicables ochenta y ocho años después de imaginadas.

No sabemos si las especies matemáticas serán, como quiere Jeans, las plomadas del Gran Arquitecto del Universo, que por suerte resulta ser el Sumo Poeta; o si ellas, como cantaba el viejo Everett, habitarían la mente divina "antes de que alzaran sus coros las estrellas de la mañana". Pero sí nos consta que no se portan como evidencias. Pues véanse a ojo de pájaro los últimos trances de su agitada vida:

Euclides, por tantos siglos intacto, fundó la geometría en determinado sistema de axiomas. Y de súbito nos encontramos con una legión de geometrías no euclidianas, fundadas en otros postulados, diferentes y hasta maliciosamente propuestas contra Euclides. Y ahora las paralelas se juntan; las figuras cerradas se empenachan con apéndices de líneas sobrantes. De pronto el infinitesimal continuo, o infinito en evanescencia hacia cero —que ya era mucho para evidente— comienza a quedarse sin trabajo ante otras agencias más eficaces. El infinito, reinterpretado casi en nuestros días, se acerca como un huracán matemático. Las aplicaciones físico-matemáticas sufren o provocan las metamorfosis consiguientes: materia, espacio y tiempo se machihembran con aire de suceso histórico: la fuerza, bravucón de la mecánica, revela su muellez gravitante; la luz se encorva, pesa y tarda, antes estocada inviolable. Einstein hace escupir su secreto a la gravitación, esfinge de Newton. La distante psicología resiente la sacudida y la devuelve sobre la lógica; porque, perturbada la noción de la continuidad absoluta en las reacciones nerviosas, se abre una hendedura entre la causa y el efecto, por donde parece que la inferencia ha volado entre dos trapecios. Y, en fin, el criterio de lo verdadero y lo falso es dado de baja en la legítima "proposición tautológica".

Todo ello acusa un orden de inventiva, de iniciativa mental, que dista mucho de ser la pasividad de la evidencia. David Hilbert no vacila en comparar la matemática con un juego cuyas reglas se establecen dejando en el papel unos

trazos no significativos de realidad concreta alguna. Pues si se concreta el significado, se evapora la matemática.

Pero se aprecia del árbol por sus frutos. Es inevitable que tienda a juzgarse de la validez matemática por la validez práctica de sus fáciles y frecuentes aplicaciones. ¿Cómo, dicen unos, estos frutos lozanos y consistentes vienen de una suerte de ilusionismo? ¿Cómo, dicen los que calan más hondo, pudo el espíritu haber olvidado el engaño inicial que se planteó a sí mismo? Y de todos modos queda abierta la interrogación idealista sobre el fundamento de las más modestas realidades. ¿De dónde nos vino la telegrafía sin hilos? De unos teoremas inventados por Maxwell para deducir consecuencias desde la raíz cuadrada de "menos uno". Otro, dibujando signos cabalísticos, anuncia el fenómeno de la refracción cónica que los gabinetes de física todavía ignoraban. Y otro, por último, teorizando sobre los extremos de cierta ecuación algebraica y sin salir de su gabinete, anuncia al mineralogista que nunca encontrará en el vasto reino de la naturaleza más de treinta y dos tipos distintos de cristales.

Baste lo anterior para percatarse de que el discrimen entre el ente literario y el matemático no es tarea sencilla, aun cuando el sentido común pase de largo sin mirarlo.

La función de libertad lúdica se apreciará mejor con la siguiente parábola.

6. *Parábola del ajedrez.* Quisiera tranquilizar a los timoratos y a los desconfiados. En las anteriores descripciones no he hecho más que seguir puntualmente a las autoridades. Cuando los maestros contemporáneos quieren dar una sencilla explicación del pensar matemático, hablan de un juego con sus reglas convencionales, y acuden al ejemplo del vetusto y venerable ajedrez, con su tablero, sus piezas, movimientos y determinaciones libremente escogidos, pero rigurosamente aceptados —concepto de exactitud— para mientras dure el torneo. En el ajedrez no cabe preguntar si el juego es verdadero o falso, descarte de la evidencia. Sólo cabe saber si procedemos o no según el sentido deportivo del *fair play*. Ésta es la verdadera incumbencia matemática. Se re-

duce a lo que decía el P. Maestro Fray Juan Fernández de Rojas, bajo el seudónimo de "Lic. Francisco Agustín Florencio", en su *Crotalogía o ciencia de las castañuelas* (1792): "En suposición de tocar, mejor es tocar bien que tocar mal." * Si el tocar es, en sí, verdadero o falso, resulta una interrogación sin sentido; en todo caso, no incumbe a la lógica matemática; quiero decir: no incumbre al arte de tañer las castañuelas. Pero, puestos al postulado, hacerlo bien.

Renovado el aire, cerremos las ventanas. No nos conformemos con parábolas más o menos aproximadas.

Naturalmente que sería pueril quedarse en la descripción metafórica del ajedrez. Los mismos que la proponen se apresuran al instante a hacer aclaraciones, recordándonos que la matemática se diferencia del ajedrez por su "seriedad".

Y luego se entran en una selva de distingos, para explicar el concepto de la "seriedad": amplitud de relaciones con otros problemas matemáticos (lo que incluye en la distinción el término por distinguir), etcétera. El tomar la amplitud de relaciones como base de seriedad es cosa muy vaga, hasta cuando se refiere al valor de las consecuencias en la operación matemática. Si se trata de las consecuencias extramatemáticas, el criterio es impuro, y todavía impreciso: en una partida de ajedrez se puede jugar un reino o una millonada. Si se trata de las consecuencias propiamente matemáticas, hay casos de obvia amplitud relacional y casos de verdadera insignificancia relacional, cuya seriedad podrá graduarse, pero cuya matematicidad es igualmente auténtica. De amplitud: el teorema de Euclides sobre la existencia de una infinidad de números primos; el problema pitagórico sobre la inconmensurabilidad de los números irracionales; la consiguiente teoría de Eudoxo, que todavía agita a la filosofía matemática. De insignificancia: numerosos problemas en las obras de matemática recreativa. Ejemplo: los números 8712 y 9801 son los únicos enteros que resultan cabalmente divisibles por sus propios inversos, pues $8712 = 4 \times 2178$, y $9801 = 9 \times 1089$.

* Por cierto que tal opúsculo "poco o nada tiene que ver con las castañuelas, siendo en el fondo una sátira a los abusos del método analítico" (Menéndez y Pelayo).

Etcétera. Entre este tipo de problemas y el ajedrez no veo diferencia de seriedad. Tampoco sirve de nada el traducir "seriedad" por "profundidad", como otros quieren: las llamadas "Diofantinas", de tan ardua y profunda prueba matemática, son teoremas esencialmente superficiales sobre las ecuaciones de enteros. No hay que enredarse en palabras cuando parece tan fácil decir que la matemática es un ejercicio abstracto de la inteligencia, y el ajedrez una aplicación deportiva del pensar matemático; el ajedrez depende de la matemática, pero ésta no depende del ajedrez; la matemática trasciende sobre el ajedrez como lo universal sobre lo particular, y no a la inversa. La partida de ajedrez tiene un término necesario; la matemática es un juego indefinido, sin teorema final.

Ahora bien, esta aplicación nos da como una muestra práctica de la teoría, y en tal sentido es curioso examinarla. En uno y otro caso se sigue una pauta inflexible, dentro de la cual cabe cierta iniciativa de recursos. En el juego, se enfrentan dos aptitudes psicológicas en figura de combate. En la ciencia, el contrincante del matemático es invisible como el Coronel Bogey para el golfista que juega solo. El matemático no lucha contra otra inteligencia individual, sino contra la trama misma de su sistema. En verdad, se esfuerza por dejar que jueguen solas las leyes, a través de su espíritu, procurando eliminarse a sí mismo en cuanto es una psicología personal. La indeterminación que, en el ajedrez, introduce el choque de dos factores humanos, es lo que hace del ajedrez un juego. El día que pudiera predeterminarse en absoluto el destino de una partida, nadie jugaría más. Poe negó la posibilidad de reducir el ajedrez a un automatismo. Torres Quevedo creyó establecerla con una máquina. Esta máquina mataría el ajedrez, y ni siquiera ofrecería el atractivo del aparato que vende bombones de chocolate conforme a un destino previsible. El ajedrez es intrascendente, fuera del limitado valor educativo que se le atribuye en las escuelas militares, que no es ciertamente un caso de trascendencia filosófica, como no lo sería decir que la pelota de *base-ball* trasciende en desarrollo del músculo o de la vista. La matemática es, en el sentido filosófico, trascendente; y la

prueba es que, en trascendiendo, deja de ser la matemática pura. Con el ajedrez sólo se juega al ajedrez. Con la matemática se esquematiza el raciocinio abstracto, se arma el discurso y se provee a las ciencias.

7. *Ejemplos de libertad lúdica.* Conviene ejemplificar la libertad lúdica, la función imaginativa e inventiva, con casos interiores a la matemática misma y a sus aplicaciones más cercanas, y no sólo con parábolas de orden práctico.

El lector puede encontrar en cualquier manual histórico las vicisitudes de invención que, según la actual filosofía conducen —entre el comparar objeto con objeto y el verse los dedos— a la noción del número y sus diversas clases, etcétera. Aquí abandonamos, por inacabable, la descripción de tales procesos "ancestrales" y nos limitamos a algunos casos recientes. En las nociones hereditarias, cuesta más trabajo entender que las cosas no hayan sido siempre lo que hoy son y que el construirlas sea obra de largas iniciativas (III, 6). En cambio, las nociones recientes impresionan como sorpresas y en ellas se aprecia al instante el rapto de imaginación, al modo que se aprecia mejor el toque manual del alfarero en el barro todavía blando que no en el jarro ya endurecido.

La investigación matemática, ha dicho Whitehead, es una "divina locura de los hombres." Cuando Kasner y Newman (*Mathematics and Imagination*) quieren dar idea de las fantasías a que conduce, en las cosas más simples, la visión imaginativa de la matemática, nos cuentan la anécdota del labriego ruso que vio por primera vez las jirafas en el zoológico de Moscú: "¡Lo que han hecho los bolcheviques con los caballos!", exclamó. Y otro tanto puede decirse que hace la matemática, en sus espejos cambiantes, con las imágenes de la pobre geometría escolar. Lo que menos puede reprocharse a la matemática es que seque la fantasía. En el sentido corriente del vocablo, la matemática es fantástica.

El círculo, forma de las formas a que los antiguos concedieron un respeto casi religioso, ha venido siendo interpretado en un tornasol de la imaginación matemática. La primera postura lo proponía como un polígono de infinitos

lados. Si en un círculo se inscribe un polígono y con la imaginación se van multiplicando sus lados infinitamente, resultará un esquema de la sed geométrica: el polígono se acerca al círculo y al fin lo alcanza en el infinito. Así puede figurarse el origen teórico de la forma circular.

Otra figuración es el círculo como sección normal del cono o del cilindro. Otra es el círculo como rotación de un radio. Posteriormente, se lo ha concebido como turbina o como ciclo. La turbina es una rueda de ejes, en que los ejes están reducidos a los remates que apoyan sobre la circunferencia ideal. Si imaginamos que estas pestañas de ejes son infinitamente pequeñas y, en vez de conservarse normales al centro, se van acostando tangencialmente sobre la circunferencia invisible, todas en la misma dirección y en igual ángulo, cuando este ángulo tangencial sea igual a cero tendremos un círculo. Y de aquí nace una geometría de las turbinas. En cuanto al ciclo, no es más que un círculo que se supone animado de movimiento giratorio en un sentido u otro. Y gracias a esta ocurrencia, Laguerre resuelve de nueva manera aquel problema propuesto por Apolonio: Dados tres círculos, trazar otro que toque a los tres. La solución tradicional ofrece ocho fórmulas inconexas. Si en vez de círculos ponemos ciclos, sólo habrá un ciclo que toque a los otros tres ciclos considerados.

Todavía podemos imaginar que el círculo es un reloj, o sea un punto que se echa a correr en redondo, fantasía empleada para manejar las funciones poligénicas.

Y aún es más recóndita, por la imposibilidad de representársela, la noción de Keyser sobre el pato-círculo o círculo patológico, al que se supone desprovisto de un punto: a primera vista, imposibilidad de intuición vedada al postulado. Pero véase hasta qué grado la libertad de postulación es tolerante: el pato-círculo sirvió a Keyser para discutir la lógica de los axiomas.

En sus aplicaciones, la teoría de las probabilidades es fuente inagotable de fantasía. Considérese esta ocurrencia: —En principio, nada se opone a que, de pronto, una coalición casual de las vibraciones moleculares resulte orientada en un solo rumbo, y haga saltar la pluma por sí sola desde

la mesa hasta la mano del escritor. Probabilidad diminuta, representada por un quebrado cuyo numerador es 1, y cuyo denominador es 1 seguido de un torrente de ceros. Pero semejante prodigio lo mismo puede acontecer ahora que mañana, o nunca mientras yo viva, ni tampoco en varios millones de generaciones humanas. Desde luego, lo más posible es que jamás acontezca. Y, sin embargo, en estricta matemática, es una falsedad afirmar que jamás podría acontecer, pues los números no por ser enormes son infinitos, como ya lo sabía Arquímedes, según consta por cierto pasaje del "computador de las arenas". Quien no lo entiende así está a la altura de los hotentotes, para quienes el infinito comienza más allá del 3. Los enigmas de los números "transfinitos" se aclaran en buena parte, si nos habituamos a pensar que por muchas cifras que amontonemos, seguimos tan lejos del infinito como si sólo hubiéramos escrito el número 1.

Tras de ver los ejemplos nuevos o de sorpresa, podemos entrar fácilmente en algunos ejemplos clásicos, incorporados en nuestros hábitos mentales. Se me ofrecen cuatro, tomados de la mecánica celeste:

Galileo confiesa que concibió la ley de la distancia en la caída de los cuerpos por pura razón inventiva, y que sólo después la verificó experimentalmente. Copérnico se vio llevado a su sistema astronómico por un deleite de simetría (III, 26-c; VIII, 17-7º y 21-1º). Kepler tardó más de un mes en emprender la computación probatoria de su "inspiración" sobre las revoluciones planetarias. Y Newton tardó mucho más en someter su imagen de la gravitación a las observaciones exactas, al punto que la tenía provisionalmente descartada. Temía tanto por el resultado que, desconfiando de su emoción, encomendó las comprobaciones a un amigo.

Nos referiremos de nuevo a todos estos ejemplos al estudiar más de cerca el postulado (VIII, 16).

Ya se ve por qué ha dicho Cantor que "la esencia de la matemática es la libertad". Hasta aquí dejamos, pues, a la matemática en su libertad de postulación y juego supremo. Ya limitaremos esta libertad convenientemente, para mejor apreciar cómo se concilia con la rigidez del discurso matemático. Entretanto, examinemos de qué manera esta ciencia

logra superar las especies cuantitativas y llegar a las cualitativas.

8. *Colonización interior: La lógica matemática.* Ya nos hemos referido a aquel enriquecimiento mutuo de la lógica y la matemática, del cual resultó la cooperación de ambas disciplinas, antes distanciadas por deficiencia de evolución (VIII, 2-1º). Es el caso polar del imperfecto desprendimiento de orígenes, pues en éste que ahora examinamos se da una injustificada heterogeneidad primitiva, aunque ella no data exactamente de los orígenes. Igual sucedió cuando la nueva física redujo la conducta de los cuerpos a la conducta de los campos intermedios, y fundió en uno varios capítulos de la ciencia que no se sostenían aparte. La matemática —dice Russell— ha sido siempre referida al exclusivo dominio de las ciencias, y la lógica al dominio del griego. Hoy se aprecia —añade— que la lógica ha sido la adolescencia de la matemática, y la matemática es la virilidad de la lógica. La mutua acción de ambos movimientos confluyentes tiende a racionalizar y a unificar el territorio aún indeciso de lo abstracto, enlazando en complementación superior, sin confundirlos por eso, los órdenes de la cantidad y la cualidad. Ello no se ha logrado del todo.

La posibilidad de este paso entre lo cuantitativo y lo cualitativo no ofrece contradicción con lo que antes hemos dicho sobre la imposibilidad de generalizar lo cualitativo en cuanto tal, en cierto sentido del término "generalización" (cap. IV). El que ambos órdenes se auxilien para mejor dominar la estructura de lo abstracto, no significa que promiscuen sus regímenes específicos. A veces, las palabras son obstáculo para entenderse. Procuremos disipar cualquier confusión al respecto. Alguna vez se ha dicho que cantidad y calidad se asocian y se distinguen como los colores de la paleta y el cuadro con ellos pintado. Ya explicamos que la generalización cuantitativa se sobrepone a la cualidad, sin sustituirla. El agrupamiento estadístico de cualidades semejantes, o al revés, el agrupamiento en clases de cantidades semejantes ofrecen los dos conceptos encimados. Toda clasificación es complementaria de la medición, y viceversa (VII,

22). Pero ni una ni otra son convertibles. Si decimos: "Aquí hay dos partes; a esta primera parte hay seis objetos blancos, y a la segunda parte, dos objetos negros", hemos yuxtapuesto legítimamente ambas operaciones. Pero ni "primero", "segundo", "seis", "dos" sustituyen "lo blanco" o "lo negro", ni a la inversa. Cuando hablamos, pues, del paso de la matemática por las dos etapas, simplemente queremos decir que hoy el pensar matemático no sólo se aplica ya a la relación métrica, sino también a la relación amétrica. La antigua matemática se especializó mucho tiempo en la relación métrica. Después, a la relación amétrica ha ido llegando por una aproximación de la lógica. Por su parte, la lógica clásica, de modo general, se dejaba fuera de manejo muchas porciones de su legítimo territorio. Al ensancharse a su vez la lógica, en consorcio cada vez más íntimo con la matemática, consigue dominar poco a poco tales porciones. La relación amétrica va cediendo a la exactitud. La matemática asciende a la relación amétrica. Tales ensanches han permitido a la lógica matemática cubrir un vasto campo (VII, 3 bis, 14; VIII, 2-1º-b).

La historia de este problema puede trazarse así para el pensamiento occidental:

1º En los orígenes mismos de la matemática late ya la posibilidad de asociar las dos disciplinas. Al principio, más por confusión que por coherencia, por desprendimiento imperfecto; como cuando el trapezoide marcado sobre la ribera del Nilo parecía inseparable del pedazo de tierra. La innecesaria heterogeneidad primitiva de que antes hemos hablado apareció mucho más tarde. Pitágoras, heredero de Egipto, de Babilonia, etcétera, no bien logra concebir el número como una entidad distinta de los objetos numerados, cuando ya, atribuyéndoles una sustantividad mística, penetra en su anatomía ideal y, desde el núcleo de la aritmética, la geometría y la acústica, intenta proyecciones universales que, en lo extenso, abarcan el cielo y, en lo intenso, quisieran atravesar el alma. Platón construye ya una filosofía matemática, donde se percibe el germen de una metodología universal, en cuya investigación los intérpretes llegan casi al moderno idealismo crítico. En términos universitarios actuales, podemos

decir que era requisito previo para matricularse en la Academia el poseer el certificado de geometría. Pronto, sin embargo, la especulación filosófica abandona este camino; y la ciencia de las conexiones entre las ideas, la ciencia verdadera, cede el sitio, por cerca de veinte siglos, a la ciencia aparente de las clasificaciones verbales (IV, 22; VIII, 8-4º-2).

2º Aristóteles, biólogo y "vidente", que en el orden de la física matemática más bien representa un retroceso, y cuyo pensamiento parece embarazarse un poco en cuanto se cruza la raya de lo visible a lo invisible, domina la segunda y dilatadísima época. En él llega al apogeo la lógica distanciada de la matemática, ya que divorciada no podría ser. La matemática le aparece subordinada a la lógica como un orden particular y referido a la humilde condición métrica. El teorema imita, en plano modesto, las formas mentales de la lógica. Ésta, por su parte, aunque cree haber llegado a la cima de su abstracción formal, sólo se ha quedado a media cuesta y prendida al antropomorfismo. La lógica aristotélica es de origen biológico. Tal parece que, para poder continuar la ardua subida, era indispensable que ambas disciplinas se tomaran de la mano, asociándose en el empeño. Una y otra corrían por el cañamazo de la estructura abstracta sin lograr apretar sus nudos, hasta el día en que las dos fibras se trenzaron.

A esta etapa corresponden los *Elementos* de Euclides. Aunque posteriores a los *Analíticos* de Aristóteles, es más justo decir que una y otra obra proceden del mismo fondo étnico. (Pues es un error de perspectiva el figurarse que cuanto aparece inmediatamente después de Aristóteles procede de él, según ya lo hizo ver Dionisio de Halicarnaso a propósito de la retórica de Demóstenes.) Hoy, reflexionando retrospectivamente, comparamos a Aristóteles con Euclides, y vemos posible el paso de la lógica de las clases a la ciencia espacial. Pero ni el filósofo ni el geómetra llegan, como no llega en general la ciencia antigua, al orden formal. Para Euclides también los postulados son hechos naturales, y los cuatro primeros libros de sus *Elementos* son, como decía Comte, ciencia natural. Del Libro V en adelante, aparece la

teoría de las proporciones, y con ella, un esbozo de lógica relacional con el que hubiera sido posible armonizar la lógica de las clases. Pero la antigua geometría se queda en el estudio cualitativo de la cantidad, sin llegar, como en la ciencia moderna, al estudio cuantitativo de la cualidad.

3º La tercera etapa cruza las obras de Kepler, Descartes, Malebranche, Spinoza, Pascal, Newton, Leibniz, Kant, Comte, Maïmon, Gergonne, los logísticos, y llega a la actual matemática generalizada. Asistimos aquí al mayor prodigio del pensamiento contemporáneo: el nacimiento de la matemática cualitativa, en parte provocado por su propio método postulacional, y en parte también inspirado por el desarrollo de las ciencias físicas. Algunos filósofos de raíz científica creen que esta nueva matemática, o nueva lógica, está llamada a ser el nexo de una nueva integración de las doctrinas o "fraternidad de las doctrinas", de una verdadera "cultura" que recoja y organice las incoherentes conquistas de la especialidad —las cuales, por su sola incoherencia, tanto padecen en sí mismas como hacen padecer al hombre—, y esperan así que recobremos esa perdida fundamentación total que tanta falta nos hace tras el derrumbe de las tradiciones seculares.

De este vertiginoso movimiento a que ahora asistimos hay antecedentes en George Boole (*The Laws of Thought*, 1854), y sus hitos principales están representados por las obras de Henri Poincaré, los instrumentalistas del Círculo Vienés, los logísticos Whitehead y Russell, el matemático Hilbert, etcétera. Han contribuido no poco a esta concepción ciertas obras de filosofía matemática como la de Riemann sobre las hipótesis básicas de la geometría (1854), la de Minkowski sobre el espacio y el tiempo (1908), la de Einstein, que es toda una nueva descripción del universo más allá de las aproximaciones medias de Euclides y de Newton; y en general, las de los revolucionarios científicos Wittgenstein, Huntington, Veblen, Carmichael, Cassirer, etcétera. Los "semánticos", a que antes nos hemos referido (VII, 3 bis), representan una aplicación especial de esta lógica matemática al problema de la relación entre el signo verbal y el referente o ente significado. Más adelante volveremos sobre esta historia (VIII, 13).

No es de extrañar que este movimiento se acompañe de una intención lingüística. Ha acontecido aquí lo que ya el sagaz observador de los *Ensayos* había advertido en ciertas antiguas filosofías: "Veo —decía Montaigne— que los pirrónicos no aciertan a formular su concepción general de modo alguno, pues para ello necesitarían de un nuevo lenguaje." La urgencia de contar con una tipología simbólica se iba imponiendo conforme se clasificaba la exactitud de las estructuras relacionales. De suerte que la simbolización no sólo obedece aquí a la pura función defensiva (VII, 13), sino también a la imposibilidad de mentar las especies en términos de sentido común, ya fueran coloquio o tecnicismos.

Este nuevo lenguaje, esta tipología simbólica, debe considerarse como una conquista que adelanta en cuatro columnas tácticas: *1)* Economía: supresión de la antigua perífrasis lógica, para obtener una más cómoda manipulación de las nociones a menor gasto. *2)* Abstracción: la especie intelectual se desliga del objeto empírico mediante el símbolo, en términos que no lo permite la palabra usual. *3)* Racionalización: movilización o reclutamiento de otras nociones que rondaban la fortaleza lógica en condición de voluntarios irregulares. *4)* Descubrimiento: ataque sobre nuevos territorios; pues, como se ha dicho, la lógica tradicional es más bien un sistema para la confirmación o demostración de lo ya descubierto, que no un instrumento de adquisiciones nuevas.

La necesidad del nuevo método puede decirse que primero se dejó sentir en aquella baja región donde ya el pensar lógico-matemático empieza a desvirtuarse por trascendencia, o sea en la aplicación a ciencias particulares; donde ya el juego no se basta a sí mismo, no se satisface en sí mismo, sino que se vuelca sobre un fin práctico-empírico. Al aparecer la nueva física —relativismo, cuantismo, etcétera—, ella arroja sobre el paradigma del raciocinio lógico-matemático una interrogación que, *grosso modo*, puede describirse así: la enigmática aparición del infinito. La postura de los investigadores es audaz: en vez de retroceder, avanzan. Este nuevo conflicto —afirman— quiere decir que la tradición lógica, aristotélica, no basta. Y de este empeño hacia la reforma de

la lógica, brota la logística o concreción lógico-matemática. Como se ve, las mismas zonas no asimiladas son el estímulo de la asimilación en marcha.

El infinito matemático había dormido muchos siglos en el poema de Lucrecio, esperando que la matemática lo recogiera. Si no queda rastro de tal noción en Aristóteles, nada tiene de extraño que su lógica no la abarque. A comienzos del siglo XX, el gran revolucionario de la teoría de la integración, Henri Lebesgue, declaró que no era posible afirmar si una proposición en términos de serie infinita es falsa o verdadera. O tales proposiciones carecen de sentido, o hay una tercera postura entre el "sí" y el "no", que parece ser el chusco "qué sé yo" y que rebasa el *tertio excluso* de Aristóteles. Con la revisión de esta doctrina aristotélica se impone la de la "prueba indirecta" euclidiana (Brouwer). Así la depuración se acerca desde los dos extremos hacia la concreción lógico-matemática.

Los trabajos de Frege, Peano, Whitehead, Russell, Keyser y otros precursores han demostrado que el número puede mentarse en términos lógicos. El número 1, por ejemplo, se traslada en un símbolo que, descifrado, viene a decir: "Existe un término c, tal, que la función de x es verdadera cuando x es c y sólo entonces." Y la respuesta a la pregunta: "¿cuántos?", o definición del número cardinal, se dice así: "El número de una clase es la clase de todas las clases que son semejantes a ella."

Este método permite transformar el clásico silogismo en bárbara: "Todos los hombres son mortales —Sócrates es hombre —Luego Sócrates es mortal" (impuro antropomorfismo lleno de nociones físicas que aún no alcanzan la abstracción pretendida, y que además establece aseverativamente un postulado que sólo podría generalizarse en forma hipotética) de la manera siguiente: "Si todas las a son b, y si x es una a, entonces x es una b." Lo que ya es un teorema abstracto de universal validez. Un mundo sin Sócrates sería un mundo muy feo, en que yo no desearía vivir; pero no por eso perdería tal mundo su integridad lógico-matemática. La enunciación clásica está todavía pegada al ejemplo empírico, al modo que el número 2 todavía no es especie matemática

mientras la mente sólo es capaz de manejarlo pegado a las peras y a las manzanas. La enunciación clásica obliga —teóricamente, pues claro está que la sustenta de modo tácito la "inducción matemática" que después veremos (VIII, 16)— a perder tiempo demostrando en lo particular aquello que de modo general puede demostrarse y, como dice Russell, a repetir para Platón lo que dijimos de Sócrates. Esta función de economía, si acudimos otra vez al ejemplo del ajedrez, viene a ser como el "ajedrez ciego", que se juega sin tablero ni piezas, por meras enunciaciones de cifras.

La presentación hipotética del silogismo nos recuerda que, aun en la lógica clásica, la realidad de las premisas es cosa extraformal. Antes de que la lógica diga: "Todos los hombres son mortales" o "Sócrates es hombre", estas nociones han de establecerse por otro lado; o de lo contrario, son hipótesis. Si tales nociones se refieren a objetos empíricos, son comprobables. Pero si son puras nociones lógicas, no son comprobables. Luego, en pura lógica, se impone la formulación hipotética. Afirmándolas rotundamente, damos de antemano por alcanzada la conclusión. Y entonces no hemos pasado de lo conocido a lo desconocido, no hemos obtenido una novedad, sino que hemos confirmado por rodeo lo que ya sabíamos fuera de la lógica: demostración, no descubrimiento.

Cuando, en el siglo XVI, alguien se atrevió a "negarle la mayor" al formidable Lemos —aunque sin duda usó la cortesía habitual para mitigar el desacato: *Salva reverentia* o *Pace tua*—, Lemos arrojó su birrete doctoral en mitad de la sala, ofreciendo no recogerlo mientras no se le concediera la proposición fundamental de su argumento, y se lanzó, con voz estentórea, a una serie de asaltos dialécticos sólo interrumpidos por unos enormes vasos de agua. He aquí: la nueva lógica comienza por poner la mayor en el paréntesis de la hipótesis, dejándose el recurso condicional como artejo de una posible autonegación.

Considérese hasta dónde hemos penetrado ya en la cualidad. Nada tienen ya que ver con la conmensuración algunas ramas tan fundamentales de la matemática como la teoría de los conjuntos, el *analysis situs*, la geometría proyectiva, la

teoría de los números, el álgebra lógica, etcétera. A título de curiosidad expresiva, recordemos el siguiente enigma del *analysis situs*, en que se ve la conjugación de cantidades y cualidades: —En todo mapa geográfico, por detallado que sea, donde se usen colores para distinguir jurisdicciones territoriales colindantes, nunca hacen falta más de cuatro colores.

La obra de G. B. Shaw, *Lectures on the Philosophy of Mathematics* (1918), que considera el contenido y evolución de esta ciencia, sus principios fundamentales, el origen de sus nociones, sus métodos y sus "regiones de validez", conduce a un cuadro de estructuras cualitativas (cuatro estáticas: aritmética, geometría, táctica, logística; cuatro dinámicas: cálculo operacional, álgebra, transmutaciones e inferencia general) que da idea de la amplitud de concepción a que en la materia se ha llegado y deja todavía por delante una perspectiva prometedora. Shaw concluye que la matemática, mediante su propio ejemplo de libre y desinteresada creación, encarnada en formas racionales, reivindica de paso el derecho de "las otras bellas artes" a ser consideradas como encaminamientos hacia "la verdad real"; pero, dice por otro lado, la logística podrá ser rama independiente dentro de la matemática: no podrá absorber del todo a la matemática.

La conexión no es todavía total aun dentro del segundo grado de abstracción, como ya lo anunciamos. Aun en este grado, el microanálisis puede todavía descubrir regiones no asimiladas entre la lógica y la matemática. Como ejemplo de regiones no asimiladas, acaso pueden citarse los problemas que resultan de la "teoría de la demostración" intentada por Hilbert.

He aquí el caso:

La estructura del pensamiento matemático se reduce a dos fases: postulados y consecuencias. Los fundamentos matemáticos se investigan en la esencia de los postulados, relativamente libres, y en la esencia de la rigidez que arrastra hasta las consecuencias. La demostración es la prueba de esta rigidez o lealtad. Bien: hacia 1925, Hilbert invita por un instante a los matemáticos a concentrarse en las reglas

del juego, desentendiéndose de todo significado a que ellas eventualmente se apliquen. Su objeto es demostrar que el raciocinio matemático está libre de contradicciones. A este fin, propone una simbología elemental para las relaciones lógicas "y", "o", "si", "no", "ergo", etcétera. La crítica reconoce que Hilbert logró establecer la consistencia de algunas conclusiones de Dedekind, de Cantor, y la aritmética finita entera. Pero se le objeta todavía que sólo logró completo éxito donde se manipula con el número finito o con una infinidad enumerable, como la que corresponde a la serie de *todos* los números naturales: 1, 2, 3 . . . ("¡Este condenado monosílabo *all* —dice Bell— que ha dado a la matemática más quebraderos de cabeza que todo el Diccionario junto!" Y ya lo esperábamos: sabemos que esos *todos indefinidos* son, en cambio, el pasto natural para el pensar literario: cap. IV.) Pero, según la crítica, en algunos otros puntos la teoría de Hilbert no ha logrado igual fortuna, lo que deja abierto un horizonte de conflictos.

Otro ejemplo de los escollos con que lucha la matemática es la llamada "paradoja de Russell":

—Sea w una clase que comprenda a todas aquellas clases que no se incluyen a sí mismas como elementos. En tal caso, una de esas clases x, cualquiera, nos da por fuerza las siguientes proposiciones de equivalencia (dos proposiciones son "equivalentes" cuando ambas son a la vez falsas y verdaderas): "x es una $w = x$ no es una w". Ahora bien, si asignamos a x el valor de w, encontramos esta equivalencia desconcertante: "w es $w = w$ no es w".

Sí: hemos vuelto al juego de los enigmas, como en toda época de nacimientos filosóficos.

Por supuesto que los anteriores problemas, si bien descubren intersticios no cubiertos entre la lógica y la matemática, aun dentro del segundo grado, también pueden entenderse como problemas descubiertos por el acercamiento entre ambas disciplinas. Donde la conquista avanza todavía en titubeos, sería posible apurar algún discrimen provisional. Tal discrimen, como poco a poco lo apreciaremos, se reduce a referir la lógica a su posible fundamento metafísico del tercer grado.

9. *Excurso sobre la significación actual del sistema aristotélico: valor de la antigua retórica.* Conviene insistir en la confrontación de la antigua y la nueva lógica. Para nuestro objeto, el sistema aristotélico se reduce a dos capítulos: la lógica y la retórica. La antigua lógica ha sido muchas veces contrastada con la lógica nueva. No así la antigua retórica, sin lo cual esta apreciación queda incompleta. Pero los logísticos, y aun los "semánticos", en quienes ello es imperdonable por el carácter directamente lingüístico de sus estudios, parecen haberse olvidado de la antigua retórica. Con Korzybski, llamemos A al sistema tradicional y A' al nuevo sistema, y hagamos una confrontación de conjunto que complete las observaciones anteriores y que comprenda la retórica aristotélica (VII, 3 bis).

1º A en general. La lógica de los antiguos era, para ellos, una expresión del mundo tal como ellos lo concebían. "Nuestra visión de la realidad es distinta, pero seguimos usando un formulismo que sólo ajustaba a la antigua concepción del mundo. De aquí que la lógica tienda a aparecernos como un lenguaje apriorístico, y no como un resultado teórico de la investigación previa, del choque con la problemática del mundo, el cual empieza en las más humildes acciones y en los primeros despliegues del sentido común, para acabar en las abstracciones sintéticas. El lenguaje lógico o filosófico de la Antigüedad todavía nos gobierna." (A. R., *La antigua retórica*, I, 11-2º-b.)

2º Noción y génesis de noción. Apresurémonos a disipar una confusión posible: la eterna confusión de orígenes. Si la lógica ha nacido, como el número, de una investigación práctica, una vez llegada a madurez la noción ni la proposición lógica ni la relación numérica se nos presentan ya como resultados de una experiencia actual, sino como adquisiciones abstractas que el espíritu aprehende directamente, y así es como se nos enseñan los números en la escuela, pues sería imposible, y un gasto inútil además, el reproducir en cada caso el proceso genético de las nociones ya conquistadas. Las peras y manzanas de la escuela no son más que un pequeño recurso pedagógico, que en manera alguna reproduce los abismos antropológicos del proceso. La historia de

la noción interesa sin duda al que quiere reformar el método. No a nosotros, que nos contraemos al deslinde de la noción actual. Hoy por hoy, el postulado nos aparece como un producto de la invención, sea que unas veces haya nacido de experiencia abstraída, sea que otras haya nacido de una iniciativa del espíritu. Tengámoslo en cuenta para cuando lleguemos al foco del deslinde.

3º De A hacia A'. Kant, en sus días, llegó a creer que la lógica estaba ya hecha para siempre, y hecha por Aristóteles, puesto que el Nuevo Órgano o lógica inductiva aparece como un pequeño complemento, admitido por consideración a la nueva táctica científica. Pero hoy todos admiten que las bases de representación del mundo en A han perdido vigencia en A' aun cuando muchos las necesiten para acceder al grado superior de abstracción o metafísica. Algunos tratadistas han entendido que el sistema A se mantiene inquebrantable como forma, aunque haya cambiado el contenido científico a que se aplica. A lo que se contesta: *1)* que al hincharse los contenidos, las formas, cuando como en el caso dependen de ellos, tienen que alterarse; *2)* que A' supera a A en una depuración mayor de la abstracción, según lo vimos al analizar el silogismo en bárbara.

En el camino hacia la abstracción de segundo grado, pueden establecerse tres etapas teóricas: *1)* la prehelénica: el conocer racional está tan imbricado en sus objetos empíricos que cuesta trabajo aislarlo; *2)* la helénica: artística emancipación de formas mentales que cumplió gloriosamente su promesa, por cuanto dejó nacer a las ciencias, pero que todavía se quedó implicada en éstas; *3)* la actual: sistema A', conquistado en orden disperso y sólo recientemente solicitado hacia una arquitectura conjunta.

4º Confrontación de A con A'. A es método naturalista, que se aplica a lo natural conocido, como diferente de lo sentido: o sea: que se aplica a lo discursivamente pensado, como diferente de lo opinable o sospechable. A es sólo relativamente formal: no es independiente aún de las ciencias naturales. Por eso en la Antigüedad no puede marcarse frontera entre la filosofía y las ciencias. El asunto general es la naturaleza. En la naturaleza hay lo eterno y lo mudable.

Sólo aquello es objeto de verdadero conocimiento. La naturaleza tiene dos órdenes: la física y la metafísica. "Física" significa "cosa que crece", que nace, se desarrolla y muere, en figura todavía antropomórfica. "Metafísica" es aquel "después de la física", detrás o más allá, mero término designativo que se ha llenado de sentido por sí solo. Aquí se manifiesta la continuidad de una esencia a través del proceso de mutaciones, pero tal esencia se extrae, en Aristóteles, de las existencias físicas, si bien antes, con Platón, las inspiraba de arriba abajo. Desde el Ser plenamente existente, las cosas se degradan por jerarquía. Nota estética secundaria: según el grado de estatismo o configuración estética que alcanzan, las cosas revelan perfección o imperfección: las cosas físicas son fragmentos; las cosas artísticas son conjuntos acabados. El límite perfecciona la esencia y hace, de las cosas, sustancias. La mudanza es indefinición, sola imperfección que escapa al intelecto, mera contingencia física cuyas etapas miden el grado conseguido hacia la perfección entitiva. Por eso Aristóteles dice que las cosas son sus tendencias, o sea sus metas estáticas. Por eso acabamos de decir que la irrupción del infinito trajo la revolución moderna. (Los números "irracionales", por ejemplo, recibieron de los griegos este bautismo peyorativo por cuanto escapan a lo definible y, así, son "alógicos".) El cambio es cosa sensorial, particular y parcial. Sólo la quietud es universal y cognoscible. Las sustancias se excluyen: la cosa es o no es esto, y el término medio no se admite. De aquí la "predicación" de identidad, básica en el sistema A. El mundo es cadena de elementos estáticos inconexos, cuyos tránsitos tienen existencia sólo aparente. Y la sustancia de cada cosa está en su clase. En A', en cambio, toda realidad es interacción de dinamismos, movimientos, flujos, relaciones. No que todo sea informe, sino que la estabilidad de las antiguas sustancias queda sustituida por la regularidad funcional de los conjuntos de invariantes. Las regularidades no son ya monolitos, sino ondas, recurrencias, ritmos, etcétera. De lo cual se sigue:

1) Las formas lógicas en A no son formales, sino consecuencias de las cosas naturales y conocidas. En A', en cambio, se procura un formalismo extremo.

2) En A el conocimiento lógico es tarea de definición (conceptuación de sustancia) y de clasificación taxonómica (exclusiones e inclusiones para fijar la conclusión óntica). A', en cambio, abandona este camino de verbalidad y vuelve a las estructuras relacionales de Platón.

3) A, como hemos dicho, no es lógica de descubrimiento o invento, sino de enseñanza o demostración. Tal enseñanza es movimiento, imperfección de orden particular, proceso psicológico-pedagógico, que se perfecciona al adquirir el ignorante lo que, en principio, ya sabe el docto. La llamada deducción no deducía nada: conocer era aprender o tomar nota de lo ya dado y fijar su sitio. Ahora bien, el descubrimiento no es necesariamente un efecto del pensar lógico, y menos del pensar lógico organizado en sistema. "Logic doth not pretend to invent sciences, or the axioms of sciences, but passed it over with a *cuique in sua arte credendum*" (Bacon). Cuando, por un proceso extraño a la lógica, muda o se enriquece el actual contenido del conocimiento, sobreviene la paradójica metamorfosis ya advertida: la antigua ontología se vuelve formalismo apriorístico, por falta de correspondencia con la naturaleza conocida. A', en cambio, pretende reconquistar esta correspondencia.

4) En A la cualidad, orden de sustancia, era lo único esencial. La cantidad, orden de mera conmensuración hacia la meta entitiva, era más que secundaria. Este accidente no es complementario de aquella esencia. A', en cambio, da con frecuencia primacía a la cantidad; y, en todo caso, la sobrepone a la cualidad en modo de complementación, como lo hemos visto.

5) La noción cualitativa A parte de los cuatro clásicos "elementos naturales" (o cinco, si se cuenta el éter de las estrellas fijas) y de sus combinaciones, lo cual resulta en postulado básico de heterogeneidad natural. A', en cambio, postula la homogeneidad natural, admitiendo en su seno una diversidad cualitativa de especie movible.

6) Hasta la aurora de los tiempos modernos, A considera el movimiento mismo como especie cualitativa fija, tendiente al Ser estático. A', en cambio, se queda en el movimiento en sí, y cuantitativamente mudable en sí mismo.

7) A sólo acepta relaciones de exclusión e inclusión, principio de identidad que ni siquiera considera como una relación, sino como una esencia. La dependencia accidental de otra cosa extraña no es objeto científico. A' se funda en la institución relacional, antes desdeñada como indigna. La antigua "predicación" lógica de tipo simétrico: $(a = b, b = a)$, ahora, en A', se sustituye por una proliferación proporcional asimétrica: función proposicional de Russell, función doctrinal de Keyser, generalización de la función sistemal de Scheffer, multiordenación o valor relativo de los términos según la escala conceptual, lógica de la probabilidad (Lukasiewicz, Tarski), principio de incertidumbre, etcétera. Tal proliferación transforma las significaciones mentales, la correspondencia de éstas con las fórmulas lingüísticas, la misma interpretación del hombre (concebido ya como integridad y no como adición de elementos afectivos e intelectuales), etcétera. Al esquema de identidad suceden los de diferencia, diferenciación, gradación, y se intensifican las nociones de relación, estructura y orden. La definición admite lo indefinido y lo infinito, en curva de creación abierta bien distinta del antiguo universo cerrado. Y aunque A' no pretende reducir a lógica todo proceso de descubrimiento (cuya fuente verdadera es una constelación psicológica de complicación indefinida), sí cree posible una lógica auxiliar del descubrimiento. Ella tendría un valor comparable al que tiene para el amor el ovidiano *arte de amar*. Y todavía, mejor que hablar de una lógica del descubrimiento (ambicioso plan de Bacon y Descartes, también esbozado en el opúsculo de Leibniz, *Proyecto de un arte de inventar*, 1686), debe hablarse de métodos lógicos del descubrimiento, adecuados a cada aplicación especial y, por ahora, sólo caracterizables hasta cierto punto (Carmichael).

8) La "involuntaria" metamorfosis de la ontología en formalismo apriorístico, señalada en el inciso *3)*, oculta hoy a nuestros ojos que A es, por encima, un sistema finalista, teleológico. Al desaparecer su teleología, dice Dewey, el sistema pierde su utilidad. Este ciclo —añade— se completa simbólicamente con el *Origen de las especies*, que ataca el último reducto teleológico: la biología. Ya se entiende que,

por aquí, A' comporta una reinterpretación fundamental de la relación de causa a efecto, que va desde el destino del universo hasta el concepto de ley natural * (III, 8-b).

5º Nadie ignora que la filosofía presocrática contenía elementos, hoy en vestigios, para una concepción del mundo no aristotélica. Así, en las filosofías de Mileto (Tales, Anaximandro, Anaxímenes), encontramos un postulado de homogeneidad como base de la naturaleza: agua, aire, infinito (pues también el infinito encontramos, aunque no de naturaleza matemática). Ya hemos hablado del matematicismo filosófico iniciado por Pitágoras y luego dibujado por Platón, que en esto quedó sin descendencia. Después, los eléatas, aunque parten de la unidad de sustancia, preparan ya a Aristóteles en cierto modo. Al mono-panteísmo algo poético de Jenófanes, sucede la cristalización del Ser inteligible en Parménides, y con éste se instituyen el principio de contradicción, el de identidad, el tercio excluso, etcétera. En Heráclito es, sin duda, donde aparece la manifestación más patente de un posible mundo no aristotélico. Aquí la existencia universal es un río de fuego divino, que se consume y vuelve a engendrarse en sí mismo, y a la vez admite la uniformidad de la naturaleza, la continuidad no elementalística, la conservación de la energía, el proceso de las cosas hacia diferente y hacia opuesto, modificando así el principio de contradicción, etcétera. Las filosofías conciliatorias —Empédocles y su animal universal que respira en amor y odio, diferenciándose en los elementos heterogéneos; Anaxágoras y su pluralismo cualitativo regido por el *Nous*; Leucipo y Demócrito y su atomismo o pluralismo cuantitativo que fertiliza la noción del espacio— ofrecen ya una intrincación de sistemas.

6º Ante estas luchas y compromisos entre el Ser y el Advenir, los sofistas nacen escépticos y buscan su tabla de salvación en la palabra: se inventa la retórica. Gorgias parece remontar todavía un grado en la escala helénica; pues si ésta comienza siempre con un mínimo de ser, Gorgias

* J. Dewey, *Logic, The Theory of Inquiry,* cap. V. A. Korzybski, *op. cit.,* pp. XX-XXII (2ª ed.) y 92-94.

parece que columbra ya la nada escondida detrás del ser (*La crítica en la edad ateniense*, 93 y 151): "Nada existe —afirma—, y si algo existe no podemos saberlo, y lo que podemos saber tampoco podríamos comunicarlo." Palabras de que lo mismo resultan el nihilismo ontológico que la filosofía contemporánea edificada en la no-existencia anterior a la existencia, y hasta los problemas "semánticos" de la relación entre el signo verbal y el referente designado. Licofrón, el discípulo de Gorgias, huye, como de un desliz, del verbo "ser", no sólo en su función de identidad aristotélica, sino aun en su función de partícula gramatical para la predicación. Y vemos que el horror al "es" de identidad salta a la vista en los teóricos contemporáneos del A'. Los sofistas vuelven a los enigmas, que si no son el origen mismo del pensar filosófico como quiere Huizinga en su *Homo ludens*,* sin duda son uno de sus orígenes. Zenón lanza sus contradicciones; Protágoras, sus ejercicios de ingenio. Y los retóricos juegan con sus "cocodrilinas" y "ceratinas" (*Antigua retórica*, IV, 23). Pero no todo es colgarse del trapecio verbal para no pisar el humilde suelo. Pues también nace entre los sofistas la ciencia social, que nos lleva desde Protágoras hasta Sócrates. Abandonada la región abstracta, donde ya no se podía respirar y donde florece la vegetación viciosa de la erística, el pensamiento baja a las más seguras aplicaciones de la ética, de la educación humana, de la cultura, de la política. Platón, que viaja a su gusto por todos los ámbitos, lo mismo visita la Idea que el Número y el Estado, aunque por lo pronto la retórica le resulta un orden accesorio, el cual según él se perfecciona automáticamente con el cultivo filosófico. Y Aristóteles, sobre todos estos terrenos abonados, levanta la formidable cosecha de su enciclopedia.

7º Anexada ya la política a la filosofía por su maestro, Aristóteles se inquieta de ver que la retórica, arte intermediaria entre las bellas letras (la antigua "poética") y la política, anda en las manos inexpertas de los doxógrafos, que la van convirtiendo en código de reglillas dispersas, sin ningún fundamento de necesidad. Y desde la filosofía, emprende sobre la retórica su acción imperialista. La lógica

* [*El juego y la cultura*. Trad. E. Imaz, México, F. C. E., 1943.]

nos ha dado ya el arma de captación científica. Toda proposición de predicado, toda oración en modo indicativo, se inserta en el instrumento dialéctico del silogismo y opera desde allí su función discursiva. Pero Aristóteles percibe al instante (y aquí es donde, como dije, nunca le han hecho justicia los teóricos del sistema A') que hay un sinnúmero de funciones discursivas que se le escapan, y que andan por la calle abandonadas a sus propias fuerzas, o a los consejos y recetas de los practicones y doxógrafos. Tales son las proposiciones que, según su sistema, no pueden ser objeto de la ciencia, por lo mismo que se refieren a motricidades relacionales y no a estatismos del Ser: tales son las proposiciones que significan deseo, ruego, mandato, esperanza, condición, etcétera. En suma, todo el orden de lo contingente, lo afectivo, lo pasional. Y Aristóteles las encierra al punto, para racionalizarlas, en la jaula de oro de la retórica. Así se comprende por qué la retórica aparece como la antistrofa de la dialéctica, y el silogismo retórico, o entimema, viene a hacer figura de hermano plebeyo junto al principesco silogismo lógico. No sería justo decir que Aristóteles dejó la retórica confinada en el orden afectivo o no intelectual, puesto que estableció para ella todo un método de demostraciones intelectuales o técnicas, rechazó abiertamente las exhibiciones sentimentales que enturbiaban ese arte, y sólo concedió a las demostraciones extratécnicas o no discursivas (pruebas legales, testimoniales, etcétera) una categoría secundaria. La retórica A es, pues, un primer intento hacia la captación discursiva del mundo multiproposicional que hoy el sistema A' ha llevado a la abstracción extrema. Lo que acontece es que Aristóteles dejó sumergida la lógica de la probabilidad y la incertidumbre (sistema A') en el seno de las bellas letras, sin lograr aislarla de la antigua "poética". Y lo que concluimos es que la retórica A, en su fase discursiva —no en su fase de confusión con las bellas letras— viene a ser el capítulo del sistema A que más se aproxima al sistema A', aunque también se haya quedado todavía en una etapa antropomórfica y de abstracción insuficiente.

Quisiéramos que esta breve digresión se considere como una reivindicación justiciera, y como una queja contra la ge-

neral deficiencia de humanidades clásicas en ciertos estudios "semánticos".

10. *Contorno del reino matemático.* Queda descrita la matemática en su función de libertad lúdica, en su enriquecimiento por colonización interior y en la significación filosófica de ésta. El reino de la matemática, con ser tan vasto, no es ilimitado. Conviene dibujar su contorno por exclusión y por inclusión.

La exclusión: Ya se comprende que la matemática, al igual de la literatura, rechaza profesionalmente toda contaminación de giro mental, y que aquí se exacerba aquel general recelo que ya advertíamos en todo pensar científico, aquel reservarse el máximo de seguridad y arriesgarse lo menos posible (III, 19). Curioso notar que este parentesco hueco, o de esquema descepado (III, 21 *n.*), entre la literatura y la matemática, significa en la matemática un exceso de escrúpulo, mientras en la literatura se conseguía con un colmo de generosidad: aquí cerrando la puerta, y allá derribándola (III, 32).

Pero entendámonos: la matemática cierra la puerta a las invasiones extrañas, pero la abre —y muy a menudo en nuestro tiempo— para intentar por su cuenta algunas invasiones. No admite ser contaminada, pero se extralimita a contaminar. En cuanto se trata de salir de puertas afuera, se disfraza con el manteo de la matemática aplicada y se echa por medio de la calle. Embriagada por sus últimos enriquecimientos, comienza a pensar que todo le es lícito. Y como el Cortés descrito por Gómara, es celosa en su casa y atrevida en las ajenas. De tales extralimitaciones —función ofensiva— luego se hablará.

Reparemos entretanto en la función defensiva: cómo se esfuerza por sostener la pureza de su abstracción y su estricta objetividad (VIII, 3-B-4). Por su castidad de abstracción, podemos compararla con Psique, que huye en cuanto siente en la garganta la quemadura material. Le convienen igualmente la historia de Eurídice y todos los mitos de la fuga por profanación. La abstracción específica de la matemática corresponde al momento teórico en que el volcarse fuera de

sí misma, propio de la operación trascendente, es atajado o suspendido en semantema neumático. Es la isla magnética de Swift que flota en los cielos del reino de Láputa, desde donde los matemáticos rigen a su pueblo. En cuanto ellos se mantienen suspensos en el espacio, moran en la abstracción matemática. En cuanto contemplan la tierra y gobiernan al país desde su eminencia, desbordan hacia la trascendencia empírica y aplican su abstracción. La matemática es una inmanencia provisional, distinta en esto de la literatura que es una inmanencia definitiva.

La trascendencia deriva de la abstracción. La abstracción formal es "falso equilibrio", supone esfuerzo peligroso. La abstracción es un estar en potencia, que quiere irse de sí hacia una incorporación "actual". Este vaciarse sobre otra cosa es trascender. Alguien comparó el paso de la inmanencia a la trascendencia, de la matemática a la matemática aplicada, con el paso de la poesía a la prosa. Si atajamos el impulso por una orden disciplinaria, cuajamos la potencia de ser, la sed de ser, en una estructura de posibilidades perennes. Mientras en ella nos sostenemos, vivimos en el recinto matemático; en cuanto una posibilidad se realiza, en cuanto un esquema adquiere entidad significativa real, salimos de la matemática. Tal es el semantema neumático. Ante los ojos teníamos las dichosas tres peras y las cuatro manzanas, que tanto se nos indigestaron en la escuela primaria. Pero hemos dado marcha atrás (o adelante: nunca lo averiguaremos), y hemos dicho: $3+4$. Y entonces, como afirmaba Russell, ya no sabemos de qué realidad estamos hablando. Si lo supiéramos, nos habríamos dejado deslizar por el plano de la trascendencia hacia lo no matemático. Y mejor lo entenderíamos —o peor— si, en vez del ejemplo de la aritmética elemental, hubiéramos propuesto una $\sqrt{2}$, una $\sqrt{-1}$, o una fórmula de Ramanujan o de Einstein. El número y el objeto real están en la relación de la flecha y la manzana de Tell. Mientras la flecha apunta hacia la manzana, es la matemática; cuando la flecha trasciende o es disparada sobre la manzana, hemos salido de la matemática para caer en el conocimiento particular. La trascendencia, este suicidio permanente, este río de Heráclito donde lo que es ya no es,

parece, en la matemática, parar un instante para dejarse explorar el seno. Y he aquí el inesperado secreto que nos descubre: su rigidez de dirección o propósito.

Por lo que respecta a su estricta objetividad, la matemática devuelve a Pascal su sentencia y se enorgullece de ignorar las razones del corazón.

Dicen que en el riñón de Andalucía hubo una escuela de médicos. El maestro preguntaba: —¿Qué hay con este enfermo, Pepillo? —Para mí, respondía el discípulo, que se trae una cefalalgia entre pecho y espalda que lo tiene frito. —¿Y por qué lo dices, salado? —Señor maestro: porque me sale del alma.

Y yo, cuando comencé mis estudios preparatorios, fui a dar a una sociedad astronómica constituida entre algunos catedráticos de buena intención, donde oía cosas de este temple: —Acérquese al telescopio y mire usted esa estrella doble. ¡Qué par de pendientes para su novia!

De estos pecados cordiales la matemática cuida de defenderse con más esquivez todavía que la medicina o la astronomía en los ejemplos citados. Superado el orden sentimental, no se consiente deleites ajenos a su propia excelsitud formal.

Veamos ahora la inclusión, lo que hay en el claustro matemático tan celosamente guardado, y hasta dónde llegan sus muros.

Las relaciones amétricas a que accede ya la matemática, si bien representan un ensanche en la jurisdicción, no abarcan en manera alguna todo el campo de las relaciones amétricas posibles. Este campo, a su vez, tampoco abarca todo el dominio de la cualidad, que va mucho más allá de lo relacional. Hay, pues, relaciones cualitativas que no son matemáticas; y hay cualidades que no son relaciones, las cuales se derraman por todos los órdenes del conocimiento. La matemática es tan sólo el reino de la exactitud en un mínimo. Este mínimo domina las relaciones métricas y una parte de las amétricas que, a su turno, son una parte de la cualidad. En esa delgada base de abstracción, la matemática acicala una "granja experimental de exactitud", paradigma e instrumento de las demás ciencias, o más bien planta eléc-

trica cuyos nervios se extienden para animar la ciudad científica. La limitación del pensar matemático es consecuencia de la misma abstracción que lo hace poderoso; y es también consecuencia del compromiso de exactitud que le es característico, exactitud que, por rigurosa, sólo puede darse dentro de esa limitación. Una férrea necesidad cíclica enlaza los conceptos de limitación, abstracción, exactitud. La cautela que de aquí resulta parece jugar con el proloquio: "Quien mucho abarca, poco aprieta."

Cuando hablamos del "nivel mínimo" en que se confina el pensar matemático, no hacemos apreciación de valor respecto a la hazaña gigantesca que es el descubrimiento matemático. Lo mismo pudimos decir "nivel máximo", según el punto de vista empírico o platónico. Se trata de una abstracción o adelgazamiento en el contenido de las realidades concretas. Por eso el manejo de los símbolos, una vez conquistados por la hazaña mental, supone sólo un pequeño gasto de ideación y casi se vuelve operación automática. Y en virtud de esta economía, el procedimiento matemático es ejemplar de la investigación científica a manera de función límite: función límite, añadamos, dentro de sus límites propios.

Podemos esclarecer este concepto del nivel mínimo con una ciencia más concreta: la económica. La económica está fundada sobre el supuesto ideal de una equivalencia en el cambio de servicios, aunque el accidente histórico perturbe siempre sus ecuaciones teóricas (III, 22). Tal supuesto es el *do ut des* que tanto repetía Bismarck, y recorta el campo económico dentro de la zona estricta donde no existe la gratuidad. Lo gratuito no es lo económico. ¿Qué duda cabe, pues, que la económica representa un nivel mínimo de las relaciones sociales, puesto que la gratuidad la desborda por todas partes? Pues aunque constantemente se habla del "obtener las cosas por nada" y del "consumir más de lo que se produce" como si esto fuera el origen diabólico de todas las perversiones sociales, la verdad es que la sociedad se mantiene, sobre todo, por y para esos supuestos, y que el supuesto de la ecuación de servicios apenas se refiere a una zona diminuta. "Fuera de nuestra provisión animal, todo lo obtenemos prácticamente gratis" (J. H. Robinson, *The Mind*

in the Making, 1921). ¿O es que compensamos de algún modo toda la estructura social y cultural que recibimos ya hecha? ¿Es que alguien puede pretender que los impuestos municipales pagan el arte de leer, escribir y contar, la imprenta, la ciencia que hay detrás de la higiene pública o de las industrias, la religión, la ética, la literatura, las artes, y todos los órdenes inmensurables del bien social? ¿Es que la civilización no es toda ella una transmisión por gratuidad? El objeto de la sociedad humana es asegurar esta gracia. Y si con algo la correspondemos, la correspondencia no es de orden económico. En tal concepto, la económica es un nivel mínimo; pero como la sustentación biológica a que ella se aplica es la condición indispensable, también, desde otro punto de vista, a este nivel mínimo puede llamársele nivel máximo.

Volvamos a la matemática. De este nivel mínimo de realidad empírica, o subido nivel de abstracción, y sumo nivel de abstracción formal, en que la matemática opera, resultan dos consecuencias inmediatas. Una es la facilidad del deslizamiento hacia la aplicación, lo que hemos llamado su proclividad trascendente y que también podemos llamar corrupción platónica. Otra consecuencia —que sería de apuración platónica— es cierta facilidad mnemotécnica, cierta levedad y cierta misteriosa correspondencia de las entidades matemáticas con las concavidades de nuestra mente, que resulta en economía de esfuerzo y en íntegra retención de nociones. Dejaremos este punto para un artículo aparte (VIII, 14); y por ahora consideraremos el declive a la trascendencia.

11. *Aplicaciones indiscutibles y discutibles.* La aplicación del pensar matemático a otras disciplinas es consecuencia de su misma abstracción que, adelgazando la espada en estilete —más aún: en aguja— le permite entrar por el tejido del raciocinio científico. La matemática domina por eliminación; se insinúa por nivel mínimo, se entra por debajo de las puertas ajenas. Y la resistencia ajena a este privilegio de la matemática aparece con la primer sospecha de orden concreto, y se va espesando a medida que éste se hace más denso. La aplicación del matematicismo depende de la posi-

bilidad de "abstracción en exactitud" que las otras disciplinas ofrecen.

Siendo, pues, tan franca la entrada para que el procedimiento matemático se deslice, como método auxiliar, a otras ciencias, no es de extrañar que sea grande la tentación de usarlo cada vez en nuevas aplicaciones. La física, la química, la astrofísica, por su misma naturaleza, han podido entregarse en grado máximo a la inspiración del pensar matemático y aun a su lenguaje de símbolos. Pero este afán de aplicar al pie de la letra la matemática a otras disciplinas puede llegar a ser aventurado, conforme bajamos de lo abstracto a lo concreto o nos trasladamos de lo extrahumano a lo humano.

El criterio de la extralimitación es incierto, pues depende a veces de la costumbre científica en cada época. Como ejemplo de aplicación legítima que tardó en ser aceptada, podemos recordar lo que ha sucedido con la química, hace relativamente poco tiempo. La teoría de la combustión de Lavoisier, que para siempre desterró de la ciencia la noción del flogisto, es una de las mayores revoluciones de la mente humana. La química era hasta entonces una ciencia de cualidades, y todavía lo es por mucho. El flogisto explicaba de de modo fácil y directo la aparición y desaparición de la cualidad combustible en los cuerpos, cualidad considerada como la más importante y que, por sí sola, regía la conducta de los cuerpos en muy numerosas circunstancias. De pronto, la nueva teoría echa abajo la explicación de tantos enigmas que ya parecían resueltos, y propone, en cambio, ciertas consideraciones de cantidad que la mente científica se había acostumbrado secularmente a ver como accesorias. Así se explica que Lavoisier haya tenido que librar una ruda batalla, cuya plena victoria ni siquiera alcanzó en vida, contra sabios tan eminentes como Scheele, Priestley y Cavendish.

De igual modo, es muy posible que mañana resulten legítimas ciertas aplicaciones del pensar matemático que hoy parecen aventuradas; pero tampoco es canónico tener excesiva confianza en los milagros, ni esperar que las estructuras se inviertan. Así, es ocioso preguntarse si algún día se llegará al ideal matemático de exactitud en todo orden de rea-

lidad, o siquiera en todo orden de relación amétrica. Nos extraña que algunos "semánticos" lleven al beato candor su esperanza en las ciencias positivas, y den a veces por asimilación resuelta lo que es sólo metáfora. ¡Ellos que tanto claman contra los seudoproblemas creados por meras conjugaciones lingüísticas, como el preguntarse "si el tiempo tiene principio y fin", "si hubo un tiempo en que no existía la materia", "por qué la electricidad negativa atrae a la positiva", etcétera! De todas suertes, la matemática intenta, con muy varia fortuna, constantes aplicaciones nuevas, que se atreven hasta con las ciencias humanas. Sobre estos extremos, se recomienda al aficionado la obra de J. Rueff, *Des Sciences physiques aux Sciences morales* (París, Alcan, 1922).

La verdad es que ya Spinoza concibió la aplicación matemática a lo humano, no sólo en su *Ética** de tipo geométrico, sino también en su *Tratado teológico-político*, donde hasta prevé la sociología pura, proponiendo que la ciencia del Estado se trate con objetividad matemática y sin mezclar risas ni lamentos, es decir, criterios de valoración, y donde estudia la base psíquica de las relaciones de dominación (temor, afecto, admiración, esperanza) en términos que anuncian el método de Weber. Nada tiene de extraño que quien se atrevió a decir: "Dios es extenso" —acaso la postura más audaz que se haya visto— aparezca en algún modo como precursor, aunque no recordado, de ciertos filósofos matemáticos que hoy reaccionan contra las concepciones "intensivas" de la tradición aristotélica.

Después, los utilitaristas reducen la ética al juego de placer y dolor y, mediante la computación de estos dos factores, creen poder sujetarla a la matemática.

En nuestros días, vemos que la sociología formal de Simmel deja sentir cierto ideal matemático. Tanto la sociología —dice él— como la geometría abandonan a otras ciencias los contenidos concretos, y se aplican a las formas.** Pero todavía aquí la matemática aparece como una inspiración metafórica, como un modelo de lenguaje raciocinante; y su

* [*Ética demostrada según el orden geométrico.* México, Fondo de Cultura Económica, 1958. 276 pp.]

** A. Menzel, *Introducción a la sociología*, trad. de A. Selke y A. Sánchez Barbudo, México, Fondo de Cultura Económica, 1940, p. 17.

misma ingeniosidad salva a Simmel de las estrecheces sistemáticas. Ya la escuela de Vito Volterra sí que se atreve de frente a buscar salidas de la ciudadela matemática hacia la biología y aun la sociología; y lo mismo Charles Henry en su inconclusa teoría de la psicobiofísica. Estos avances, de que luego propondremos algún ejemplo, no pertenecen a la ciencia ortodoxa, por lo mismo que aspiran a un rigor absoluto y no se conforman con ser procedimientos auxiliares de aproximación.

Platón —el mismo que concibió una filosofía matemática— había sentido cierta desazón ante estas posibles extralimitaciones, desazón acaso fundada en la inconmensurabilidad de los llamados "números irracionales". Esta denominación, como es sabido, no significa el que tales números sean contra razón, sino que su relación respecto a una magnitud determinada rebasa los cuadros del lenguaje instituido para las medidas numéricas. La actitud de Platón puede apreciarse: *1)* En el *Teeteto*, donde estudia los primeros grados del análisis que asciende desde la apariencia sensible hasta la verdad ideal, y se refiere a los escritos de su maestro Teodoro sobre la irracionalidad de las raíces $\sqrt{5}$, $\sqrt{7}$, $\sqrt{17}$. *2)* En el VII libro de las *Leyes*, donde declara crimen de lesa patria el permitir que la juventud ignore, como a él mismo le aconteció, la enorme diferencia de naturaleza que hay entre lo mensurable y lo no-mensurable, *diferencia en que Platón establece la base de las humanidades. 3)* En el *Meno*, donde, a propósito del problema de los cuadrados que resulta de la no-mensurabilidad, Sócrates acude al esclavo ignaro, para demostrar la doctrina de la "reminiscencia" (y de paso, la igualdad humana, porque el esclavo, para colmo, es un negro). Consideramos el proceso que brevemente hemos descrito como una de las pruebas más altas del genio platónico.

Todavía, en esta discusión, el matematicismo se defiende contra todo rechazo por parte de las ciencias humanas, alegando que la matemática misma no es más que un orden de la conducta humana. A lo que contestan los adversarios: —"¡Trampa de palabras! También el machete es cosa de la conducta humana y no por eso sirve para pensar. Habría

que saber por dónde puede la matemática sacar de sí la conciencia ética, característica de los fines humanos." El tema se relaciona con las invasiones intentadas por el método de las ciencias naturales sobre el terreno de la sociología (III, 30). La sola noción de la extrema objetividad sociológica o "sociología pura" puede aún discutirse con referencia a sus posibles resultados sobre esa política toscamente llamada "maquiavelismo", en que la técnica de dominación prima sobre los imperativos de la felicidad social.*

En general puede afirmarse que la excesiva esperanza en la aplicación matemática, hacia abajo o hacia arriba, se funda en un sofisma muy difundido que se ha llamado "la prueba por ignorancia", y que se formula así: "La aparente indeterminación actual proviene tan sólo de la actual deficiencia del conocimiento." Petición de principio en que se da por sabido lo que estaba por averiguar. Y la desconfianza excesiva ¿en qué se funda? Grave cosa: en la resistencia para el descubrimiento o la mutación, secreto instinto de defensa en la especie.

12. *Ejemplos de aplicaciones extremas.* Como ejemplo de las aplicaciones discutibles consideraremos algunos casos en que la matemática desborda hacia las ciencias humanas del primer grado de abstracción, y a continuación examinaremos el desborde sobre el tercer grado, o matemática sublime.

Entre los primeros ejemplos citaremos: I. El esquema de los partidos políticos en Volterra. II. El proyecto de "económica no euclidiana" en Rueff. III. Y el proyecto de "ética no euclidiana" en el propio autor. Respetamos la designación de Rueff, pero hubiéramos preferido que dijera "ciencias no aristotélicas". Euclides no tiene la culpa ni se inmiscuye en estos órdenes de lo humano.

I. Esquema de los partidos políticos en Volterra. Ejemplo sobre la invasión matemática en la sociología:

1º Supongamos una sociedad hipotética de un solo grupo aislado. El crecimiento del grupo obedecerá a la "variación

* Véase la polémica de J. Gaos y J. Medina Echavarría: "En busca de la ciencia del hombre", en los *Cuadernos Americanos*, México, marzo-abril de 1942, año I, vol. 2, nº 2, pp. 103-113.

exponencial": progresión geométrica tendida sobre la progresión aritmética del tiempo. Lo propio acontecería con dos grupos que ocuparan el mismo territorio en desarrollo paralelo y sin chocar entre sí, en absoluta independencia.

2º Los grupos se han vuelto partidos en pugna. Por hipótesis, el más fuerte trata de aniquilar al más débil. Esta dependencia recíproca, creada por la animadversión, altera la ley de la variación exponencial, y se representa por una curva cíclica cerrada: o sea que, por una parte, el grupo destructor nunca aniquilará totalmente al otro, y ambos, tras un periodo de lucha, volverán a las condiciones iniciales; y por otra parte, el progreso continuo y normal de ambos grupos queda retardado, encerrándose en la triste curva sin horizontes abiertos ni ideales. La duración del ciclo periódico puede establecerse por cálculo integral, y es proporcional a la medida geométrica entre los tiempos de que carecen los destructores para doblar su población y los destruibles para verse reducidos a la mitad.

3º Para acercarse más a las complejidades reales, aún puede introducirse un tercer factor, un tercer grupo que conviene con los anteriores, el cual se mantiene en actitud de desconfianza frente a los otros dos, por los males que de su pugnacidad recibe, y que está pronto a procurar indistintamente el desmedro del uno y del otro. Este tercer factor trae un coeficiente de aumento para el grupo agredido y de reducción correspondiente para el agresor, lo que acorta las dimensiones del ciclo periódico. La complicación puede así aumentarse indefinidamente, introduciendo nuevos factores o grupos, hasta donde lo resista nuestra capacidad de cálculo. Pero difícilmente sería posible ceñir del todo las múltiples relaciones de un solo caso verdadero.

Observaciones: *1)* Concediendo que los datos de la ecuación matemática lograsen corresponder a todos los datos de un conflicto real, que ya es concesión generosa, el esquema tendría valor de sociología pura o descriptiva, punto de vista de Sirio que se despreocupa de estimaciones y de soluciones, y que considera los conflictos humanos como indiferentes reacciones fisicoquímicas. *2)* Concediendo todavía que la sola predicción matemática determinara, en el caso conside-

rado y reducido a una simplicidad ideal, un ánimo de concordia en la pugna, concordia encaminada a la fusión de los grupos en una sola combinación armoniosa, entonces tendríamos: *a)* el paradójico resultado de una "persuasión retórica" fundada en un "lugar específico" de los más inaccesibles al conocimiento ordinario de la opinión pública media, junto al cual palidece el caso de Menenio Agripa, que desarmó la huelga política de la plebe con la fábula del vientre y las manos; persuasión matemática que bastaría para atenuar la desconfianza de Aristóteles en el uso oratorio de argumentos científicos muy remontados, y que fortalecería la tesis característica de Quintiliano sobre la educación enciclopédica de su orador; y *b)* el resultado paradójico de una solución no matemática, sino de psicología colectiva, provocada por un estímulo matemático, comparable, aunque de orden más sublime, a ciertas campañas políticas fundadas en la medicina social. Las anteriores observaciones tienen un mero valor académico, y corresponden exactamente al espíritu de la antigua escuela "declamatoria", que ensayaba el ingenio de los retores sobre supuestos irreales (*La antigua retórica*, IV, 2).*
3) Contrayéndonos al caso de los tres factores, el esquema de Volterra ha sido generalizado al mundo animal. Así como en las observaciones anteriores se idealiza hipotéticamente a la humanidad, en esta generalización se la deshumaniza artificialmente, para mejor realizar el esquema. Se han estudiado al efecto las estadísticas de la pesquería en el Alto Adriático (Venecia, Trieste y Fiume). En aquella región hay una casta de peces voraces, y otra más mansa, de peces devorables. La primera, acaso por mejor armada, es menos útil a la economía humana. En tiempos normales, antes de la ruptura acontecida en 1914, los provechos de la pesquería (adviértase que la red hace aquí de tercer factor eliminatorio) demostraban cierto equilibrio entre los ejemplares que de ambas castas se lograban, cumpliéndose así, con algunas vacilaciones, la ley cíclica acortada. La Guerra Mundial I interrumpió la pesca, y dejó obrar libremente la ley exponencial entre los dos factores en pugna. Cuando la pesca se re-

* [Ver *Obras Completas*, XIII, pp. 455-64.]

anudó en 1918, las primeras redadas demostraban, en efecto, la superabundancia de la casta feroz, periodo ascendente de la variación exponencial. Al normalizarse de nuevo aquella industria, se volvió rápidamente al equilibrio primitivo. *4)* El esquema de Volterra opone una rigidez cíclica al ideal marxista abierto sobre la perspectiva de una futura sociedad sin clases (o de grupo único), a menos que obraran la singularísima persuasión matemática u otras persuasiones científicas y éticas de resultado equivalente. *5)* La Guerra Mundial II, con sus inventos de matanza total, hace aparecer ya muy optimista el esquema cíclico; pero aún puede contestarse que ya el territorio no es determinado país, sino toda la tierra, y que el resultado está todavía por ver.

En nuestra América, J. Bernouilli Pequeno ha aplicado el esquema de Volterra, con curiosos resultados, al proceso histórico del Brasil, desde Pedro II hasta el "Tenentismo" que acompañó los primeros días del régimen Getulio Vargas (1930). No creo que en México se haya intentado examinar, a la luz de los anteriores principios, el discutido conflicto, de que tanto se habló hace pocos años, entre la feroz trucha recién importada a los lagos de Michoacán, y el pacífico y tradicional pescado blanco, que hasta entonces, como primer ocupante, disfrutó la plena variación exponencial del grupo único.

La aplicación matemático-sociológica no siempre es tan ambiciosa como en el anterior esquema. Suele limitarse a cortas conclusiones estadísticas. Y aun entonces se la discute: *a)* porque toda estadística de lo indefinido social es por naturaleza incompleta, y su aproximación sigue siendo una lejanía, llegando a la mayor ineficacia en grupos humanos sin hábito o docilidad para permitir la estadística, o en regiones donde la inaccesibilidad geográfica la hace imposible; *b)* y lo más grave, porque esta reducción de lo humano a lo deshumano —dicen los adversarios— parece contraria a la naturaleza misma de las cosas sociales, y como esta naturaleza no es tenida en cuenta por el postulado, el rigor matemático que nos lleva a las consecuencias deja fuera el significado real a que pretende aplicarse. Si ya en las ciencias naturales el avance del matematicismo es sospechoso, en las

humanas fácilmente justificaría las protestas de Platón sobre la confusión entre lo mensurable y lo no mensurable.

II. Proyecto de "económica no euclidiana" en Rueff (VIII, 25). Aplicación de la mecánica racional para obtener un método deductivo en la económica. Se enuncian algunos principios básicos, y luego se muestra que los teoremas de ellos deducidos coinciden con leyes económicas verificadas empíricamente, no sólo en aquellos capítulos de la económica que ya parecen sometidos a este tratamiento, sino también en algunos otros. El plan se reduce a la comprobación de lo averiguado, pero se propone como posible práctica de ulteriores descubrimientos. *a)* En la mecánica, somos llevados a la noción de fuerza por nuestro esfuerzo para mover los objetos. Este esfuerzo, inconmensurable en su totalidad dentro de nosotros como fenómeno psico-biológico, es traducido por una convención operable: fuerza es el producto de la masa por la aceleración, la cual es cómputo de cambio de velocidad en el tiempo, o cambio del "momento mecánico". *b)* En el cambio o movimiento de mercancías de la económica, la "necesidad" toma el lugar de la "fuerza" mecánica. La necesidad psicológica no es medible. La sustituimos por una convención operable: la necesidad n es cómputo del aumento de la cantidad de mercancías que poseemos, q, con respecto al cómputo de disminución del precio que podemos pagar, p. La fórmula es: $n = - dq/dp$. De donde el postulado: "La necesidad que tenemos de cierta mercancía decrece, conforme aumenta la cantidad de ella que poseemos." Del 0 de provisión al 0 de saciedad, que queda ya inalterable si la provisión sigue aumentando. Introduzcamos ahora la "utilidad", también en convención operable. Ahora la necesidad es función de la provisión: $n = f(q)$. La utilidad U para la provisión Q es la integral de 0 a Q de $f(q)$ con respecto a q. De donde el postulado: "Todo individuo posee riqueza en cantidad finita, y procura mediante el cambio adquirir riqueza en objetos diferentes, de modo de llevar al máximo las utilidades respectivas de estos objetos." Las cifras n y U conjugadas con los dos postulados, producen deductivamente leyes ya establecidas, como éstas: "Cuando un individuo posee determinada cantidad de las mercancías A

y *B*, la utilidad total de éstas es para él máxima si la razón de su necesidad de *A* con respecto a *B* es igual al precio de *A* con respecto a *B*, y viceversa. Cuando aumenta el precio, la demanda decrece. El comprador procura el precio más bajo posible. El precio tiende a establecerse según la ecuación de oferta y demanda." Rueff arriesga otros postulados más para probar tentativamente la posibilidad de descubrir otras leyes, aunque no sean de aplicación general para el futuro, sino de corto alcance y mientras no cambie el estado social. Del mismo modo el descubrimiento de la radiactividad obligó a modificar la estructura de la ciencia física. Por lo demás, se reconoce que el método no penetra en la hondura del fenómeno económico, sino que es sólo un instrumento auxiliar.

III. Proyecto de "ética no euclidiana" en Rueff. Con relación a determinados grupos y épocas determinadas, ya que no con mayor amplitud, cabe definir las máximas de la recta conducta, aunque ya aquí la aproximación entre lo efectivo y lo ideal es mucho menor que en la económica, de suerte que los resultados son más bien teóricos. Las reglas han de verse como elaboraciones históricas y raciales de carácter general, independientemente de la vida de los hombres particulares. Escójanse postulados y definiciones de tal naturaleza que, por deducción rigurosa, salgan de ellos las normas aceptadas y nada más que pueda contradecirlas. Desígnense estas leyes en forma operante, que permita compararlas y referirlas a los postulados. Puede ser que así se llegue, al menos, a ciertas depuraciones y aun a la explicitación de leyes subyacentes. Si éstas resultan verificables experimentalmente, se habrá avanzado. De lo contrario, hay que ir a la rectificación por retroceso. Cabría pensar que, así como hay varias geometrías coherentes en sí mismas aunque incompatibles entre sí, puede haber varias ciencias éticas que respondan a las mismas condiciones, de las cuales una por lo menos resultará aplicable a la configuración grupo-época. Sólo el criterio empírico, pero no el rigor teórico, podrá eliminar las demás. (¡Como si ese criterio vivo no fuera ya de suyo toda la ética!) Rueff advierte, en apoyo de su exorbitancia, la identidad de ciertos principios básicos

en diferentes tipos históricos o raciales de moralidad. La física, dicen los creyentes de este frío credo, también procedió un tiempo por argumentos trascendentales, que hoy ya no necesita. Y según esto, el bien podrá llegar a ser un logogrifo de funciones, integrales, vectores, tensores, etcétera.

No podemos seguir estas lucubraciones, que todavía se alargan a la estética. Lewin, en sus estudios de la personalidad, aplica el método matemático a la psicología del campo psíquico o "topología". Brown lo extiende a la psicología del "orden social". Estos ensayos deben considerarse como métodos auxiliares o acompañantes de relativa aproximación y de utilidad limitada.

13. *La matemática sublime.* El sentido místico del número entre los pitagóricos o en ciertas supersticiones aberrantes, más que una extralimitación matemática, es un imperfecto desprendimiento de orígenes, en que se opera religiosamente con la cifra o la figura como con un ídolo mental (VIII, 3-B-4-d, y 8). Un tal Claude Bredeau, correspondiente de Mersenne, da ejemplo de la intrusión de este sentimiento en el campo científico, cuando, en 1626, escribe: "Considero que Dios se ha servido del número 6 para crear el mundo." Este misticismo no es sólo un momento de la filosofía, de que todavía quedan rastros folklóricos: es casi un estado de ánimo, una pendiente psicológica que viene desde la mente primitiva, por donde se puede caer en cualquier instante, y que Platón explicaría acaso como una nostalgia de la perfección perdida y recordada. En esta ráfaga soledosa, las religiones y las liturgias aparecen fascinadas por ciertos números que se convierten en símbolos sacramentales, y que la magia y la brujería erigen en amuletos. La sola periodicidad de los ritmos naturales o la simetría de las formas (y periodicidad y simetría son, de por sí, especies matemáticas) fundan una suerte de mitología geométrica y algebraica. Pero sería injusto acusar a la matemática de ser invasora cuando más bien es invadida. En cambio, he aquí que la matemática entorna la puerta de la última abstracción, la del tercer grado, y se lanza a la aventura sublime.

La aventura es ilustre y parte seguramente del pitagoris-

mo y del platonismo. La mostraremos sólo por algunas de sus fases más hazañosas. Nada más revelador en tal sentido que los esfuerzos por probar matemáticamente la existencia de Dios. No se trata de un juego de ingenio. Se trata de acudir a la crisis de ateísmo que se produce en los siglos XVI y XVII, y de aportar al problema los sólidos y eficaces argumentos de la objetividad matemática, capaces de arrasar las vacilaciones de orden subjetivo. Tal es, desde luego, la postura apologética de Leibniz, en cuyo estudio encontramos de paso la reseña histórica de los esfuerzos hacia la matemática sublime.

Aquella onda de ateísmo tiene dos orígenes: la reforma religiosa y la reforma de las ciencias y la filosofía. La primera atrajo controversias y guerras de religión, sobre todo en Alemania, en Francia, en Holanda y en Suiza, entre anabaptistas, zwinglianos, calvinistas, católicos, produciendo una confusión que era fácil presa al escepticismo. La segunda, de efectos más trascendentales, significa la guerra contra el escolasticismo metafísico, el gran desperezo del método científico ante los descubrimientos de Copérnico, Kepler y Galileo. Según éste, magnitud, figura y movimiento lo explican todo, por donde la deuda se insinúa, pues la oficina de la creación deja de ser la fábrica de milagros continuos, y el Creador aparece como una fuerza sin inteligencia ni voluntad.

No, se dice Leibniz, aquellas nociones científicas no lo explican todo. No se engañen más los *esprits forts* y los libertinos filosóficos de las clases acomodadas, primeras en morder el anzuelo. Habría que fundar tal vez una Societas Theophilorum, reclutando a todos esos teólogos y creyentes que están levantando por toda Europa verdaderas estadísticas del descreimiento. Éste se presenta sea en forma precisa de ateísmo, como en Vanini, sea como en Bodino envuelto en principios que conducen al ateísmo y, so capa de atacar las religiones reveladas, dejan quebrantada la fe, sea en otras formas de impiedad como las de socinianos, naturalistas, escépticos, mahometanos, o esos tibios paganizados de Italia que, según decía Melanchton, afirman a Dios en la eucaristía y lo niegan en los cielos. El proceso de Galileo, las ejecuciones de Bruno

y Dolet son malos expedientes, y sólo conducen al disimulo y al desquite. Lo mejor será, sin duda, defender a Dios con las propias armas de la ciencia, y mejor aún de la ciencia suma, la matemática, que gobierna a las demás ciencias.

Tanto más cuanto que Leibniz no consideraba exenta de peligros la reforma filosófica iniciada por Descartes, Hobbes y Spinoza. Las consecuencias peligrosas, escondidas en el sistema cartesiano, como también lo creía el obispo Huet, salían a la superficie en Spinoza. Y aunque hay evidentes relaciones entre Leibniz y Hobbes, las hay por cuanto al mecanismo y la teoría del Estado, no por cuanto a la lógica ni a la teología. Es verdad que Leibniz no envuelve en su acusación a Locke, porque éste supo defenderse, ni a John Toland, porque éste era hombre de valimiento y amigo de la princesa Sofía.

En su postura apologética, Leibniz se ve sostenido por el teólogo Teófilo Spizel, y aunque antes había declarado no ser teólogo, arriesga su espada. El propio Arnauld no lo convence, por cuanto concluye en la apuesta de Pascal: la imposibilidad de probar la creencia, pero la cordura de obrar conforme a la creencia, apuesta que resucita el punto de vista de Cicerón sobre la conveniencia de conservar en el alma este "divino error", por lo que pudiera venir más allá de la diuturnidad. No: hay que ir a la demostración absoluta, de que los lógicos franceses han dudado por su desconfianza en los poderes de la razón humana.

A este fin, Leibniz comienza por enfrentarse con el mecanicismo y el materialismo de su tiempo, heredero de Demócrito y Epicuro, y por lo pronto se arma de la sola metafísica. Por si no bastan las fuerzas de un solo hombre, lucha a lo largo de su vida para crear la sociedad apologética de los Teófilos. De ella sólo resultó, pálida imagen de su sueño, la Sociedad de Ciencias de Berlín, bajo Federico I y con apoyo de Sofía Carlota. Pero tampoco le basta la metafísica. La metafísica es como aquella vieja sala de la Sorbona que le mostraban con orgullo a Isaac Casaubon: "Aquí, hace más de trescientos años que se discute." "¿Sí? —dijo él—. ¿Y qué se ha concluido?" Sólo la matemática ha sabido preservarse de indecisiones. En su afán de aprovecharla,

Leibniz ensaya, antes de los logísticos, el consorcio lógico-matemático.

El método matemático le parece tener una fase externa y una interna. La externa se reduce a principios y consecuencias rigurosas, y también a la garantía de manipulación que ofrecen los signos. La interna se reduce a invención y (aquí el desborde hacia el tercer grado de la abstracción) a verdad ontológica.

Los orígenes de esta logística que pára en matemática sublime han de buscarse en el mecanismo silogístico de Aristóteles, perfeccionado por Santo Tomás; en la reducción del razonamiento al cálculo intentada por Raimundo Lulio, y singularmente, a fines del siglo XIV, por "un tal Jean Suisset, apodado el Calculador", a quien Vives, por cierto, se refiere despectivamente. Diremos de paso que los círculos proposicionales rotativos que encontramos en el *Ars Magna* de Lulio y que acaso inspiran la "combinatoria" de Leibniz, hacen pensar en los trigramas y hexagramas del Y-King o Libro de las Mutaciones, monumento de la vetusta filosofía china, para cuyo exclusivo estudio Confucio pedía del cielo otros cincuenta años de vida.

Después vienen Tartaglia, Cardan, Patritius, Stelliola, Kepler, Gilbert, Cabeus, Snellius, en cuyas obras encuentra Leibniz encaminamientos hacia la expansión del método matemático.

Aunque admira a Bacon, lo halla más empírico que matemático. Galileo extiende la matemática a la naturaleza, pero aún no alcanza con ella la metafísica. En las filosofías de su tiempo, según carta a la princesa Isabel, Leibniz dice que el tema a la moda es la prueba de Dios. A Leibniz importa esta prueba cuando asume valor matemático, ya lo muestre o no en el rigor de la forma. Unas pruebas, las que él acabará por preferir, son apriorísticas; otras, *a posteriori*. Leibniz tiene a la vista el matematicismo filosófico de Hobbes, Descartes, Spinoza, Locke, Tschirnhaus, Weigel, Klinger, Derkennis, Morin, Ward.

En Descartes encuentra Leibniz la concepción mecanística de Galileo, y además el análisis de tipo geométrico. Este análisis permitirá ir a los elementos, y obrando sobre éstos

por combinatoria, se llegará al arte de inventar. Para facilitar esta reducción, habrá que crear la lengua simbólica universal. Spinoza ciñe la forma del discurso al esquema de definiciones axiomáticas y teoremas geométricos demostrativos, pero su rigor no es más que aparente. Hobbes da un esquema aritmético en que el nombre es número, la suma de dos nombres es proposición, la suma de dos proposiciones es un silogismo, y la suma de silogismos es una demostración. Pero aquí todavía hay el punto de partida arbitrario que es la cifra-nombre, cuya construcción analítica se resuelve en definición, la cual carece de necesidad. De modo que la verdad se queda en los nombres y no llega a las cosas. Esta crítica se aplica también a Descartes: falta el alfabeto del pensamiento humano para fijar las "características" que sustituyan los nombres lingüísticos y casuales y den validez a las definiciones; y en Descartes especialmente falta la definición de los axiomas, que se dan por supuestos, lo que deja al sistema una oscuridad que se transmite a los discípulos y continuadores. Locke hace su demostración por deducción matemática, pero sin someterse al rigor formal y, según Leibniz, con poca fuerza probatoria. Tschirnhaus redibuja y simplifica a Spinoza. Weigel representa las nociones morales con figuras y esferas e insiste en la conservación divina o creación continuada como prueba de Dios, a la que da forma geométrica. Klinger acompaña a Weigel en la idea de la desaparición constante del mundo, que requiere la re-creación incesante, y adopta también la disposición geométrica más estricta: un ser supratemporal sostiene en continuidad el "una vez" de "cada cosa", y la vez y la cosa se identifican. Con los métodos anteriores guardan estrecha relación las tesis de Derkennis, Morin y Ward, para quienes la creación tuvo un principio, luego un creador; salvo que el primero niega el número infinito, mientras que los otros dos lo aceptan, y aun con magnitud determinada, bien que siempre sometido a la necesidad de una causa.

Nuevas inspiraciones encuentra Leibniz en los matemáticos contemporáneos Sturmius, Jungius (a quien exalta casi sobre Descartes y que se adelantó a éste y a Galileo), Fabri, White (autor de un *Euclides metafísico*), Gregorio Tolosano,

Kircher y Alsted (continuadores de la combinatoria luliana), Bechar, Wilkins, Dalgarno, algunos de los cuales nos son familiares en la historia de los intentos hacia la lengua universal.*

Pero en todos ellos advierte Leibniz oscuridades, paralogismos y deficiencias, o por desconocimiento del método analítico en general, o por falta de uno de sus elementos: ya la definición, ya la característica.

Estos tres elementos: *a)* análisis, *b)* definición, *c)* característica, Leibniz declara haberlos inventado por sí solo a los dieciocho años (*Prefacio a la Ciencia General*), gracias a su profundidad intuitiva y también a su audacia de autodidacto. Su descubrimiento lo llenó de alegría y todos los días creía verlo comprobado. *a)* El análisis reduce todo concepto a sus elementos ya irreducibles, simplicísimos e indefinibles. Estos elementos integran el alfabeto del pensamiento, y por su combinación permiten juzgarlo y descubrirlo todo. Igualmente, en las proposiciones verdaderas, el predicado está contenido en el sujeto, y éste, analizado, soltará de su seno todos los predicados posibles. En la mayoría de los casos, ni siquiera hace falta completar el análisis para dar con la consecuencia que buscamos, aunque sólo el análisis integral es garantía suficiente: ideal teórico. El final de todo análisis es la identidad o la contradicción, y el fundamento que permite ir de un término a otro es el principio de razón suficiente. Con estas armas, Leibniz cree poder alcanzar ya la demostración matemática de la metafísica. Nótese el problema: la identidad es principio lógico; la razón suficiente, metafísico. No se salta fácilmente de lo uno a lo otro. *b)* Leibniz acepta con Hobbes que toda metafísica es producto de definiciones. Con ello volvemos a la lógica aristotélica de las clases, conscientemente o no. Leibniz pretende escapar distinguiendo las definiciones reales, o sobre la posibilidad de la cosa, de las puramente nominales, recurso desesperado cuando los otros resultan inaccesibles. Importa, pues, probar la posibilidad de la cosa, o sea su no contradicción: ya *a priori*, descomponiéndola en sus elementos para ver si no se

* [A. R., "Hermes o de la comunicación humana", § XI, en *La experiencia literaria*, pp. 28-31; en *Obras Completas*, XIV, pp. 38-42.]

contradicen; ya *a posteriori* (empirismo experimental), comprobando que la cosa existe. *c)* La característica es la fijación del elemento analítico por su nota distintiva, y de aquí el álgebra lógica, que podrá usar letras, cifras o figuras. Los signos transformarán nuestros razonamientos en arte de cálculo. Los arrobamientos de Leibniz ante la perspectiva de descubrimientos que esto abre al espíritu, nos llevan derechamente al "reloj metafísico" de Mallarmé, donde las nociones todas se han de combinar por calidoscopio, ensanchando la mente humana. De aquí espera el filósofo un método de certeza y un método de invención, cuyo término es la enciclopedia total.

En la enciclopedia debe hallar su sitio la teología, es decir: la prueba de Dios, ya matematizada. En los primitivos planes leibnizianos, la teología y el derecho aparecían en primer lugar. Después, este lugar es concedido a la matemática, y la teología va retrocediendo hasta el último término. Los primeros planes eran de dignidad. Los posteriores, pedagógicos. La teología es la suma de los conocimientos.

La prueba matemática de Dios le parece posible, porque considera la creación como una obra de matemática dictada de una vez para siempre. Reprocha, pues, a los escolásticos el no conceder al número una realidad metafísica. A este fin, se ve conducido a generalizar la noción espacial hacia el movimiento y el espíritu. Para lo primero, traduce el estatismo en movimiento infinitesimal, y funda el cálculo de este nombre. Para lo segundo, comienza a construir su matemática sublime.

El movimiento infinitesimal o conato es la acción instantánea de un cuerpo en un punto. El espíritu, que es un punto, obra en ese punto corpóreo. El cuerpo es un espíritu momentáneo, pero el espíritu tiene memoria y conciencia que le permiten obrar constantemente. En lo mecánico y en lo metafísico, todo es, pues, puntos y conatos. El movimiento corporal sólo dura un instante, porque no nace de sí, sino que es comunicado de fuera, desde una fuente que constantemente lo produce: Dios, naturaleza divina de orden tan elemental como el punto geométrico.

Pronto Leibniz se percató de que entre su geometría cor-

pórea y su geometría divina sólo había una analogía metafórica, y se esforzó por ahondar en su problema. Él presiente que su analítica, si fuera total, probaría la posibilidad de la existencia y, por aquí, la característica de Dios. Pues todas las formas simples son, por naturaleza, compatibles entre sí, independientes, sin sentido de negación; y no teniendo nada de común ni de contradictorio, se suman en una totalidad que tampoco admite contradicción interna, y que constituye la naturaleza de Dios, la cual, no ofreciendo contradicción, es posible. Probado esto, se pasa de la posibilidad a la existencia como de una esencia a un ser. En vez de subir de efectos a causas, se baja de causas a efectos, y Dios vuelve a ser la causa de las causas.

Esta prueba *a priori* requiere el catálogo de todos los elementos, el alfabeto característico. Los elementos son nociones que se conciben en sí mismas, tesis que se acepta por negación de la tesis retrospectiva infinita, y para no ir a buscar hacia atrás eternamente el fundamento de cada noción.

Estos elementos son los atributos de Dios, y son cantidades y cualidades análogas a las magnitudes y las estructuras matemáticas. Como la geometría deduce todas las figuras de las formas del movimiento en el espacio, como la aritmética decimal reduce la serie numérica del uno al diez, así el análisis total de las nociones permite llegar a Dios por la integración de todos sus atributos. Y mejor todavía si, en vez de guiarnos por la aritmética decimal, nos guiamos por la diádica, en que todos los nombres resultan de combinar el 1 y el 0: toda la creación es combinación entre el Ser divino y su privación, o sea la nada. (Aunque Leibniz no se atreve a afirmar que la nada sea el segundo término de su alfabeto.) Como el análisis total es imposible a la mente humana, otra vez caeríamos en la imposibilidad de la prueba *a priori*. Con todo, nuestro comienzo de análisis o análisis parcial nos da ya la simplicidad de la esencia divina, fundamento de la no contradicción. Siendo no contradictoria la esencia, la existencia resulta como necesidad.

Nótese que Leibniz rechazó los otros sistemas por su insuficiencia de análisis; nótese que fundó el suyo en la suficiencia del análisis; nótese que acaba por resignarse con

la insuficiencia de su propio análisis. Entre su teoría y su práctica hay una visible contradicción.

No entraré en el detalle técnico de las pruebas de Dios. Por toda la obra de Leibniz hay observaciones complementarias al respecto, pero se encuentran resumidas en el cuerpo clásico de sus cuatro demostraciones. A saber, dos *a posteriori* y dos *a priori*, de las cuales sólo la primera asume la estricta forma matemática traducida en idioma. Hélas aquí en compendio:

1) "Demostración de la existencia de Dios por exacta certidumbre matemática", fundada en la investigación del primer motor y mediante aceptación de los principios de sustancia y movimiento transmitidos, para tácitamente destrozar a los mecanicistas en su propio terreno, pero haciendo ver la necesidad de la sustancia incorpórea; y mediante aceptación del principio atomístico de la división infinita de la materia, para el mismo fin polémico, pero haciendo ver la necesidad de potencia infinita del motor. *2)* "Confusión de naturaleza contra ateístas", en que, además del movimiento, entran en consideración las propiedades corpóreas de magnitud, figura y consistencia, ésta en sus tres fases de resistencia, cohesión y reflexión. El ataque a los mecanicistas es ya explícito. Pues Hobbes negaba la prueba matemática de Dios, aceptando sólo la de revelación e historia, que Spinoza rechazará. Hasta aquí, las propiedades de los cuerpos sólo se explican por Dios. Después Leibniz introduce una razón intermedia, la fuerza, como depositada por Dios en la naturaleza. Después todavía, dejará caer la consideración de la consistencia, que acaso le pareció redundante. *3)* "De cómo existe el ser perfectísimo", prueba destinada a esclarecer la discusión con Spinoza y a hacer ver la insuficiencia de la demostración ontológica de Descartes, la cual alcanza la posibilidad, pero no llega a la necesidad de la existencia de Dios; prueba al gusto geométrico por su empleo de letras y del método de reducción al absurdo, fundada en la no contradicción de los atributos de Dios, que son los últimos elementos del análisis, y en la perfección de esta suma de elementos que supone de por sí el existir. *4)* "Prueba de la existencia de Dios por su esencia", ensayo de demostración ontológica

(que en el fondo siempre le pareció a Leibniz insuficiente) destinada a rebatir a Huthman. Leibniz confiesa que esta prueba provoca fácilmente la resistencia, por su misma singularidad, pues Dios es el único ser a quien puede aplicarse y nuestra imposibilidad de alcanzar una cabal idea de la esencia divina nos perturba.

Fue imposible que Leibniz encontrara un fundamento pleno en la sola forma lógico-matemática, y bajo ella laten siempre los supuestos metafísicos, como lo advirtieron en el siglo XVIII Abicht, Mendelssohn y Kant, volviendo en esto a la tradición tomasiana.

En nuestros días, Robert Le Masson, cierto que en modo tentativo, busca la fundamentación del número en la filosofía tomista, y procura identificar el número cardinal con la "multitud trascendental", dejando de lado, según dice, el nominalismo de un Helmoltz o el realismo de un Russell, y atrayendo hacia la verdad escolástica, en manera de comprobaciones, las teorías matemáticas de Cauchy y de Cantor. Dios y los números aparecen en la discusión como términos del mismo problema, aunque se censura en Benda el no distinguir entre la infinidad matemática y la infinidad divina. De la abstracción física, se sube a la abstracción matemática, y de ésta a la metafísica, para llegar hasta el número ontológico.

Por su parte, Russell se entrega a estas consideraciones al final de su *Introducción a la filosofía matemática:*

> Para determinar si puede haber *n* individuos en el mundo, no poseemos más medio que la observación empírica. Entre los mundos posibles, en el sentido leibniziano, los habrá de uno, de dos, de tres... individuos. Ni siquiera se ve la necesidad lógica de que exista un individuo para que el mundo pueda existir. (Si en los *Pricipia Mathematica* las proposiciones primitivas son tales que parecen presuponer la existencia, al menos, de un individuo, hoy considero este extremo como un defecto de pureza lógica.) La prueba ontológica de la existencia de Dios, si fuese válida, se fundaría en la necesidad lógica de un individuo al menos. Pero se la reconoce en general como insuficiente y, de hecho, reposa sobre una concepción errónea de la existencia: tal prueba, en efecto, no toma

en cuenta que la existencia sólo puede afirmarse de una cosa descrita, y no de una cosa simplemente nombrada, de suerte que no tiene sentido sustituir "esto es lo tal", o "lo tal existe", por "esto existe". Y si rechazamos el argumento ontológico, tenemos que concluir que la existencia de un mundo es un accidente, que ella no es lógicamente necesaria. Y si así es, no hay principio de lógica que pueda asegurar "la existencia", a menos que se admita una hipótesis cuya forma no podría ser: "La función proposicional tal o cual es algunas veces verdadera." Pues, en lógica, esta forma es hipótesis o consecuencia de hipótesis, pero no proposición absoluta: que si lo fuera, tendría que afirmar que la proposición dada es siempre verdadera... Pero las proposiciones lógicas absolutas contienen una verdad independiente de la existencia del universo. Si no hubiera universo, todas las proposiciones generales seguirían siendo verdaderas. Mas la contradictoria de una proposición general lleva implícita una afirmación de existencia: luego sería siempre falsa si el universo no existiera.*

En la *Arcadia*, de Lope de Vega, las doncellas que representan las distintas disciplinas humanas ocupan sendas salas que ostentan lemas definitorios. Y son éstos: para la gramática, "Voz de letras y artículos, debidamente pronunciada"; para la retórica, "Adornada persuado"; para la lógica, "Verdadero y falso"; para la aritmética, "Igual, desigual". ¿Cuál sería, hoy por hoy, el lema que compendiase toda la ambición matemática?

14. *Matemática y memoria.* Hagamos un poco de pitagorismo a nuestro modo. Se han deslizado algunas insinuaciones que bien pueden ser organizadas en una manera de teoría. Hablamos del mínimo mental en que la matemática se sostiene cuando nos referíamos al "nominalismo eficiente" (VII, 3 bis). Luego procuramos despojar esta caracterización mínima de todo valor peyorativo, considerándola como un extremo adelgazamiento que permite, una vez conquistado el arduo ideograma, proceder al arte del cálculo

* Volveremos sobre las pruebas de Dios, pero desde otro punto de vista, en la sección B de este capítulo.

sin gasto intelectual apreciable y en fácil automatismo. Señalamos otra vez este concepto de economía como uno de los alicientes hacia el nuevo simbolismo lógico (VIII, 8). Después nos referimos a la virtud de levedad y facilidad mnemónica del ente matemático, por concepto de adelgazamiento formal, consecuencia de la apuración platónica (VIII, 10). Más adelante, al tratar de la construcción del objeto matemático, lo veremos acercarse como por arquitectura de la intuición, en contraste con la marcha atrás de la abstracción física (VIII, 20). Y si todavía tenemos ánimo de hojear las páginas anteriores, acaso demos con aquellas fórmulas mnemónicas, referidas en la función ancilar, que no son más que aprovechamiento del instinto rítmico-matemático, en que la aritmética del cuerpo parece solazarse y, cediendo a la sola gravitación biológica, encuentra el cómodo cauce del aprendizaje y la retención (II, 15). ¿No andamos aquí girando en torno a cierta configuración de la economía y la memoria, sobre mínimo de sustentación mental, que hasta hoy no hemos puesto en foco?

Sin bajar otra vez a los túneles de la materia y la memoria, ya recientemente visitados por uno de los contemporáneos que más nos devuelven la confianza en los poderes del espíritu; * sin insistir demasiado en esta relación de memoria y tiempo, tan firme como leve, propio éter rígido que permite al ser animado entretejerse en una personalidad indecisa y llegar, por último, a la dignidad de la persona humana; quisiéramos ver en esta seductora delgadez matemática un trasunto mental de la nervatura del mundo: hilo de la trama, hilo de que cuelga el ser en continuidad y suficiencia (memoria y economía); hilo que permite dejar a la espalda el pasado sin perderlo, y alargar la mano al porvenir sin renunciar al presente; que hace conciencia del camino, y del laberinto hace orientación.

Para tan íntimas y sutiles exploraciones era menester el hilo mínimo, a cuenta de ser irrompible, porque el calabrote —como en la parábola— no pasa el ojo de la aguja. Era fuerza la fibra una, inequívoca, para la certeza del pespunte. Era necesaria la hebra inexorable (concepto de

* [Henri Bergson (1859-1941), *Matière et memoire* (1896).]

exactitud), para garantía de la costura con que ligamos las cosas, cuajadas en nociones. Sólo así puede circular la trascendencia, la "sinonimia" metafísica del Estagirita, y sólo así la tropa de representaciones estáticas puede devolverse a la sucesión y al movimiento vivo (VIII, 9).

La abstracción neumática opera en suerte de memoria perfecta, cuyas criaturas diáfanas pueden siempre ser evocadas en toda integridad. El círculo, lugar de los puntos de un plano equidistantes de un centro, ahí está siempre, ente ileso de la memoria, intacto y sin desgaste, para aparecer al momento que lo mandemos y para dar coherencia al espacio, protegiéndonos contra el caos, como aquella rueda de lumbre que defendió de sus perseguidores a Santa Catalina de Alejandría. El círculo no admite melladura en el tiempo, y viene girando de toda eternidad. Forma natural de la mente, se deja asir por el recuerdo en todos sus elementos y características, a diferencia de aquel óvalo del rostro amado que cada día se desvanece como un pastel al esfumino de los minutos. La criatura geométrica nos paga con probidad el haberle sacrificado las emociones para dejarla ser quien es. Su docilidad infinita a la evocación y su cabal presencia dan lecho seguro al análisis. Su obediencia es quietud de modelo disciplinado, que facilita el retoque constante y el constante progreso. Y todavía este ente mínimo, Proteo de esencias, de quintaesencias, se deja metamorfosear en signos manuales sobre la pizarra del sabio; permite operar y manipular con un esfuerzo apenas sensible y ocupando apenas el espíritu, y se deja captar, fijar, transmitir por medios extracorporales. Como el molino de campanitas del sacerdote tibetano, el círculo trabaja por el espíritu, mientras el espíritu descansa.

15. *El esquema dinámico.* Consultemos nuevamente nuestros cuadros estructurales (VIII, 4-6º-3). La marcha de la investigación matemática se reduce a postulados y consecuencias, ligados por el *fair play* del raciocinio.

a) Postulado es toda enunciación que aceptamos sin pedirle prueba. Puede ser un objeto o una relación. El objeto es síntesis de relaciones implícitas. La relación es objeto

explicitado en elementos. Todo es, en nuestro universo, intersecciones y flujos. Los flujos relacionales son líneas de significado tendidas entre los entes de intersección u objetos. Estas líneas cuajan en poetemas llamados proposiciones. Las proposiciones son fórmulas lingüísticas cuyo contenido sesemántico es trasladable en múltiples poetemas y traducible a todas las lenguas (VII, 20. Russell, *An Inquiry into the Meaning of Truth*). La proposición lógico-matemática es una forma invariable que liga dos términos variables. Podría construirse una perfecta sintaxis de "constantes lógicas" sin conocer los valores semánticos del léxico, o sea sin conocer el Diccionario. Sería un cuadro de posibilidades permanentes, cuya verificación correspondería a la aplicación particular, o adjudicación de sentidos concretos a las variables. En todo caso, podemos reducir el postulado a objeto, sea que responda a un nombre o a una proposición, según aquella comodidad escolástica que Leibniz empleó en su primer prueba matemática de Dios: "Es lícito considerar como un todo cualquier número de cosas indiferentes." Con mayor razón la suma de elementos relacionados.

b) Respecto a las consecuencias, las hemos reducido ya a un postulado de último ente, que puede erigirse en punto de partida de un nuevo problema. Ejemplo matemático: Partiendo de las propiedades de los números enteros, conocidos por anterior consecuencia, se llega a una novedad en la teoría de los números. Ejemplos físicos: Partiendo de un campo de anteriores consecuencias físicas, Maxwell llega a la presión de la luz. Partiendo de esta nueva consecuencia, Einstein llega a la curvatura de la luz en un intenso campo de gravitación. Así, pues, para nosotros la consecuencia se reduce también a un objeto como el postulado (VIII, 17-5°).

c) En el razonamiento intermedio —campo propio de la deducción— está la naturaleza rígida de la matemática. Casi no vale la pena de detenerse a deslindarlo. Es paradigma de todo discurso práctico o teórico; es norma mental de base común, más o menos estrictamente aplicable según el caso. Pero el discurso literario se pliega a él con máximo de libertad imaginativa y con el límite que le marca el "mínimo de realidad" (VI, 5; VIII, 21-8°).

De modo que nuestro ataque se concentra en el objeto matemático. Prescindiendo así de indecisas curvas accesorias y fijándonos en los vértices del discrimen, evitaremos el perdernos en dificultades monográficas, y lograremos dar cierta opacidad, cierta visibilidad a nuestras exasperantes transparencias.

Todo pensar es un esquema dinámico de tiro al blanco. Lo cual supone el arma, el proyectil, la trayectoria y el blanco. La trayectoria es especie cinemática. Arma, proyectil y blanco, especies estáticas. Aunque de virtud dinámica todo ello.

1º Es asunto de metafísica, epistemología, psicología y hasta fisiología el averiguar si hay blanco sin arma, arma sin blanco, arma anterior al proyectil o viceversa, o cuál ha determinado a cuál de estos tres términos estáticos, o si se dan coherencia por paralelismo preestablecido, por modelación mutua, por adaptación unilateral y relación de supraordenado a subordinado, etcétera.

2º La trayectoria da las reglas del juego, la estrategia de puntería, con amplitud o estrechez, con ensanches de arbitrio o rigores de exactitud según el caso, desde el procedimiento literario-fantástico hasta el lógico-matemático, desde los pies ligeros hasta los pies de plomo.

3º El arma es el aparato humano —espiritual, psíquico, biológico— que recibe y devuelve: recibe la incitación del blanco, devuelve el proyectil. El arma es el reducto de la intención, de la puntería. La puntería es una como imantación del blanco sobre el arma, y sólo sabemos de ella después del tiro, por referencia al blanco. Allá iremos después a descubrir el impacto de la intención: historia, ciencia, literatura, abstracción lógico-matemática o metafísica.

4º El proyectil es el medio a través del cual el arma se vuelve trayectoria, a fin de llegar hasta el blanco. En el arma arrojadiza, arma y proyectil se confunden. Y el proyectil es ya el principio de la trayectoria, que sin él no existe. Luego también el proyectil se transporta en la trayectoria. El distinguir a ambos más allá de la cuenta, lleva a los enredos de Aquiles y la tortuga; o más claramente, a la consabida flecha de Zenón, que vuela y no vuela (II, 19).

5º La trayectoria no tiene más destino que el blanco; y si las cosas son sus tendencias, la trayectoria, como la intención de que también es sustento, sólo se descifra en el extremo del blanco. La estrategia del razonamiento, del descubrimiento factual o de la invención (con sus implicaciones psíquicas y lógicas) sólo se averigua en el esquema de geometría proyectiva que todo ello arroja sobre el plano del blanco.

6º Todo se suma, pues, sobre el blanco. El blanco herido es la obra mental, es el fruto que permite juzgar del árbol. Sin esta obra mental (práctica, histórica, científica, matemática, teológica, literaria), nada sabríamos del tirador ni del oscuro proceso de su tiro. Apliquémonos, pues, al blanco. Los distintos blancos son las creaciones, los productos, o, desde otro punto de vista, las captaciones de todo pensar. Son los objetos mentales en que ha de insertarse nuestro deslinde.

Por la relación que guardan con el postulado, según las observaciones anteriores, el análisis de los objetos matemáticos exige un previo estudio del postulado.

16. *Origen del postulado matemático, con explicaciones sobre el postulado científico en general.* Para estudiar el postulado, consideraremos su origen, su naturaleza y su conducta. La rigidez orgánica de que tanto hemos hablado y a la que es atribuible la exactitud matemática aparece en ese ente intermediario que liga el postulado a su conclusión: el razonamiento; o, para hablar más técnicamente, la reglamentación de las operaciones matemáticas (*fair play* y lealtad). Nietzsche ha dicho: "En cuanto calculamos, ya no hay más ficción para nosotros; pero para poder calcular, tenemos que comenzar por la ficción." ¿Quiere esto decir, puesto que el postulado no es necesariamente evidencia, que antes de caer en la regla rígida, y a la hora de la postulación, el pensamiento da un salto en el vacío por arte de invención absoluta? No: la libertad lúdica admite limitaciones que son sus garantías de acierto (VIII, 5 y 7). Estas garantías se investigan en el origen, la naturaleza y la conducta del postulado.

a) El origen del postulado es inseparable de su naturaleza, y ésta determina su conducta. El postulado no es elemento exclusivo de la matemática, aunque en las ciencias de lo real puede no desempeñar la función central que aquí desempeña, o puede no haber sido formulado y aun no muy conscientemente presentido. En dichas ciencias, el postulado explícito o implícito parte de la inducción general. Esta inducción, cuando de veras se refiere a todo el fenómeno que abarca una ciencia, es por fuerza incompleta, y asume más o menos claramente el valor de la "inducción matemática" que adelante veremos. ¿Cómo demostrar por inducción absoluta el postulado, más que ley, de la conservación de la energía? Su validez se refiere al hecho de que de él se deducen leyes empíricas válidas. En una segunda fase de su desarrollo, las ciencias constituyen un cuerpo de leyes empíricamente conquistadas, y manipulan sobre tales leyes desentendiéndose provisionalmente de las verificaciones empíricas, término deductivo ideal a que todas aspiran. Conforme las ciencias son más abstractas, es decir, conforme se aproximan más al carácter matemático, su campo postulacional se dilata. Hasta llegar así a ese cuerpo o sistema de postulados, que aspira ya a una coherencia teórica de problemas de la misma clase, cuerpo que la nueva matemática llama una "proposición funcional". Se ve de aquí que las bases científicas están más en los postulados iniciales que en las leyes empíricas deducidas.

En lo que pudiera llamarse los preliminares de la ciencia real, aparecen necesariamente los fundamentos del pensar lógico como base de todo discurso, y con ellos, ciertos postulados innatos o no derivados de la inducción, como los principios de no contradicción y de causalidad, el primero de orden mental y el segundo de orden fenomenal. A veces las llamadas leyes científicas son meras postulaciones para definir términos por sí mismos indefinidos: en la mecánica, por ejemplo, estos fantasmas que se nombran materia, fuerza, energía, casi bautismos léxicos puros. Por aquí, al menos en las ciencias reales más abstractas, se insinúa un halo de la libertad lúdica que encontramos en la matemática. Véase de qué manera: un cuerpo de doctrina puede constar de nu-

merosos juegos o sistemas de postulados; pero cada uno de estos sistemas puede contener a su vez una variedad de cuerpos doctrinales concretos. De donde resulta un margen para la selección de recursos semejante a lo que hemos llamado la singularidad matemática, si bien menos elástico (VIII, 4-5º-3 y 4). Así, la mecánica racional ha espigado su sistema de postulados en varias ramas de la física. El conectar varias ramas significa mayor economía —por proporcionar armas de uso más general—, y mayor hondura en la investigación del fenómeno a que una ciencia se aplica. Esta abstracción es una conquista de artificialidad e inventiva que dista ya mucho de las leyes empíricas. Un caso de tal método es la hipótesis del éter en los estudios ópticos, éter de que no se tiene la menor comprobación. Otro es la teoría atómica, que sólo muy tarde ha logrado ciertos atisbos de comprobación (III, 26 *ss.*). Y lo cierto es que algunas hipótesis, como el éter, son ya tan delgadas, que admiten el ser suturadas por nivel mínimo con todo aquel método mental que Vaihinger llama el "Como si": ficción tan pura que sólo por la intención se distingue ya de la literaria, y que lo mismo presta utilidad en la filosofía, la religión y el arte. Este método no deja de relacionarse con el análisis de Leibniz, que iba en busca de los elementos últimos, aunque ahora se percibe mejor que tales elementos son relacionales y no sustanciales. Y aunque tal método, en cuanto se lo define, asume un aire de cinismo que a muchos desconcierta, y aun parece un caprichoso empeño de imponer nuestra voluntad sobre el fenómeno, la verdad es que la mente humana lo ha aplicado sin cesar, y vale más que lo sepamos. Desde la magia hasta la ciencia, hay un proceso continuado. La explicación mitológica hoy nos parece caprichosa y fantástica. En su momento, fue más útil para el progreso científico de lo que hubiera sido una teoría moderna caída intempestivamente en mitad de la Grecia arcaica. Voltaire, en uno de sus diálogos, pone en boca de la naturaleza estas palabras: "Pobre hijo mío ¿quieres que te diga la verdad? Pues resulta que me han dado un nombre que no me conviene: me han llamado naturaleza, y toda yo soy arte."

Del cuerpo operante "Como si", manipulando por deduc-

ción, pueden obtenerse tres resultados: *1)* leyes empíricas conocidas, caso anodino y frecuente; *2)* leyes empíricas en que aún no habíamos reparado, subyacentes en la materia científica; *3)* estas leyes, a su vez, pueden conducir: *a)* mediante ulterior observación, a la comprobación fenomenal, o *b)* a nuevas proposiciones que el fenómeno rechaza; y entonces habrá que revisar hacia atrás todo el proceso, guiándonos por la evitación de esta última consecuencia, lo que también significa una ganancia limitativa. Tal vaivén de supuestos y verificaciones es toda la vida de la ciencia. Rueff confirma así, mediante supuestos artificiales, algunos principios económicos, y cree que de igual modo puede procederse en la ética ("económica y ética no euclidianas") (VIII, 12). Lo cual no es necesariamente una extralimitación matemática, sino un cauteloso método de tanteo sujeto siempre en último término a la comprobación. Y adviértase que el método sólo se aplica precisamente en las ciencias de lo real, donde puede llegar hasta las leyes empíricas verificables.

b) A reserva de dar nuevos desarrollos sobre el enigma postulacional, esta excursión por la lógica de las ciencias nos arma ya para acercarnos al postulado matemático. El origen del postulado matemático nos arrastra irremisiblemente a los supuestos metafísicos, aunque generalmente creemos eludirlos con tecnicismos de psicología.

Los filósofos acuden aquí a su lámpara de Aladino: la intuición, cima cuasi-angélica de la inteligencia humana, cuando ella capta sin raciocinar. El postulado (por definición, sin prueba requerida), sólo es caprichoso en apariencia. En cuanto suelte de sí el rigor de sus consecuencias, éstas darán el criterio de su validez, como hijo que juzga al padre. Y si ellas resultan síntesis de intuiciones legítimas, serán ya leyes matemáticas. Todos, a sabiendas o no, vivimos bajo esta mística de la intuición.

Los investigadores científicos, por su parte, tratan de rodear la intuición y reducirla con sus métodos envolventes. Nos aseguran que la matemática opera en aquella zona áurea e inefable, donde acontece (y se callan el añadir: "¡por milagro de Dios!", con lo que piensan escabullirse a la mística) cierta misteriosa y cabal correspondencia entre la contextura

de la realidad y la contextura de nuestro aparato receptivo o representativo de realidades, tanto en su fase psíquica (nerviosa), como en su fase lógica (mental). "...No podemos —dice Carmichael en *The Logic of Discovery*— eludir la pregunta de si las leyes de nuestro espíritu son conformes con las del mundo externo. Tal vez no nos sea dable contestar con certeza. Pero si no hubiese tal conformidad, tendríamos que concluir que la ciencia es imposible." Lo que no parece ser el caso.

Para la matemática, el caso se plantea así: El postulado puede venir por cinco caminos principales (fuera de los accesorios o mixtos). Los dos primeros nos dan tipos de postulados *a posteriori*; los otros tres, de postulados *a priori*. Los dos primeros son verificables en sus más bajas consecuencias, mejor digamos ya en sus aplicaciones inframatemáticas, en el seno de la ciencia real de que proceden. Los otros tres pertenecen a la pura originación matemática, y podrán o no admitir aquella comprobación en casa ajena, según que puedan o no entrar en aquella casa.

1) El postulado parte de abstracciones físicas o del primer grado, aspiradas hacia la matemática. Tal es la génesis de las primeras nociones matemáticas. Este caso, para el efecto de nuestro deslinde, cae en el concepto de las ciencias reales ya anteriormente tratado (III-V).

2) El postulado parte de generalizaciones ya establecidas en otras ciencias particulares, sobre las cuales la matemática opera su abstracción de segundo grado. Lo cual acontece sobre todo cuando la matemática pone a servicio las ciencias físico-químicas, las que más se han aprovechado a su vez de los servicios y aplicaciones de la matemática. Este caso, como el anterior, corresponde al deslinde de las ciencias reales y también tiene cierto primitivismo (III-V).

3) El postulado parte de nociones ya específicamente matemáticas, previamente establecidas, o sea de consecuencias erigidas a su vez en postulados de nuevas investigaciones, de que en el artículo anterior hemos dado ejemplos. Seguirá, entonces, para el deslinde, la suerte del postulado de primer ente, de que provenga el segundo ente que lo ha producido: a veces irá al deslinde de la ciencia real (caso poco frecuen-

te, porque su larga elaboración matemática previa lo ha patinado), y las más veces corresponderá al nuevo deslinde que intentamos. Ejemplo de esto último: la investigación mediante la cual se demuestra que la sucesión de los números primos es infinita, una vez admitidas la serie infinita de los enteros y, dentro de ella, las propiedades de los primos (o sea los que no son producto de dos enteros positivos menores).

4) El postulado parte de una "inducción matemática". Este tipo de inducción equivale a declarar, con toda certeza y como por confianza intuitiva en alguna ley estructural del mundo, que "quien hace un cesto hará también $1 + n$ cestos", cualquiera sea el valor de n. Aquí se advierte ya el salto acrobático, si no salto en el vacío, de que la postulación puede brotar. Aquí nos apoyamos en la intuición. La virtud de esta inducción es tal que ha logrado penetrar en el infinito matemático.

Nota: Que la ficción literaria, por su naturaleza de captación de series indefinidas mediante entes representativos, produce una manera de vaga inducción matemática. El lector que cierra la novela amorosa se queda pensando: "Así obran los enamorados" (sobrentendida a veces la hamiltoniana cuantificación: "*todos* los enamorados") (IV, 10; VIII, 21).

5) El postulado nace de la heurística matemática de tono inventivo, por iniciativa libre y tanteo. Imaginación también comparable a la ficción literaria, y discernible por la intención distinta, amén del contenido semántico de saber específico. El salto es aquí aún más sensible. Ejemplos: Lobachewsky y Riemann abandonan el postulado euclidiano de "la paralela única por un punto extraño a una recta", y fundan así, respectivamente, la geometría de infinitas paralelas y la geometría sin paralelas. Aquí la postulación inventiva ha usado de un sencillo recurso, que es el negar un postulado antes admitido, negación que sirve de trampolín al salto. Pero supongamos la definición clásica de las paralelas: "Dos líneas que se juntan en el infinito." ¿De dónde procede, si no de la pura invención, aunque se la tomó por axioma? ¿En qué se distingue de un *hai-kai* oriental? Amén del contenido se-

mántico específico, sólo en la intención. Claro que esa concepción clásica de las paralelas bien puede proceder a su vez, digamos, de una diferencia introducida en la concepción de las convergentes-divergentes. Y entonces ésta ¿de dónde viene? ¿Tal vez de la abstracción física directa del inciso (1º)? ¡En algo se funda toda invención! Aquí, como en la literatura, como en todo pensar humano, rige el principio del "mínimo de realidad" (VI, 5). Por lo demás, el complejo psicológico del descubrimiento, la inspiración u ocurrencia, no admiten catalogación ni análisis posible (III, 38; VIII, 7 y 9-4º-7).

Añadiremos algunos ejemplos de la física, por ser tan cercanos a la matemática y por la corporeidad que dan a las abstracciones del segundo grado: las tres dimensiones griegas se han vuelto cuatro, por aditamento del tiempo, desde la mecánica analítica del siglo XVIII (Diderot, *Enciclopedia*, 1777). En nuestro siglo, por aquí se llega a la relatividad. Para entonces, se ha llegado ya al espacio de dimensiones infinitas, de que nace la física atómica. (Para determinar una esfera en el espacio, además de la x, y, z de su centro, hace falta su radio r. Multiplicando los ejes de referencia, se llega a las dimensiones infinitas.)

Nota: Que los tipos (1) y (2) son difíciles de encontrar, y las más veces se reducen a inspiraciones o sugestiones metafóricas para llegar a alguna función abstracta del "Como si". En estos tipos, el postulado matemático se revierte sobre las ciencias reales como un poder soberano sobre los súbditos que lo han elegido. En los tiempos específicos (3), (4), y (5), el postulado matemático baja hacia las ciencias reales, que lo consienten como un monarca de derecho divino acepto a sus súbditos.

En conclusión, nuestro deslinde estaba ya hecho para los tipos (1) y (2) y ahora debe sólo tomar en cuenta los tipos específicos (3), (4) y (5), cuya intensidad inventiva aumenta de uno a otro. En el mundo de los postulados específicos, es notoria cierta elasticidad o multiplicidad de caminos. Por todos ellos se llega a Roma o no se llega. Y si no se llega, es que averiguamos *a posteriori*, por la contradicción de la consecuencia, que el postulado era vicioso, y la

operación se trueca en prueba apagógica, útil como tal: no habremos perdido el tiempo. La limitación no es anulación de libertad.

17. *Naturaleza del postulado.* La teoría general y los orígenes despejan el campo para continuar el estudio sobre la naturaleza del postulado matemático.

1º Abstracción, en sus implicaciones de inmanencia, nivel mínimo, etcétera. Corresponde a la naturaleza de la matemática, y el postulado la sigue por sola coherencia doctrinal. En el problema matemático no vamos a introducir una especie no matemática. No hace falta insistir en ello.

2º Libertad postulacional, ya tratada (VIII, 5 y 7). Pero sabemos que tal libertad tiene límites, según las siguientes condiciones:

3º Consistencia, o sea no contradicción, respecto a la intuición, evitación del absurdo. Absurdo es término vago, estropeado por el uso, y relativo según la persona y el tiempo. Hay aquí un elemento de capacidad y otro de hábito. Por lo primero, el límite lícito parece depender de la audacia del investigador. Límite éste muy vasto porque, como hemos dicho repetidas veces, el tanteo frustrado se transforma, por prueba apagógica, en ganancia de limitación. Como ejercicio teórico, siempre es lícito abrir la caja de sorpresas para ver qué escapa de su seno. De aquí que cierto físico aconsejara a sus discípulos proponerse "todas las fantasías posibles", como en los ejercicios declamatorios de los antiguos retores. Naturalmente que no cuentan las humoradas o las insensateces. La libertad de postulación no se ejercita por el gusto de equivocarse. Tirar al aire no es buscar el blanco. Por lo que hace a los hábitos mentales de la época, el límite de lo absurdo parece asumir una provisionalidad difícil de valuar. Comte creyó dejar demostrado que la mente humana no podría averiguar la constitución química de las estrellas, verdadero límite prohibitivo. Pero el progreso del conocimiento consiste en perderse para salvarse, y el humano pensar vive siempre del contrabando. Este límite debe, pues, entenderse con delicadeza, con cierta "nobleza de conducta", y bien puede decirse que es un límite en marcha. Lo que de

plano se rechaza es el absurdo inmediato, o también el absurdo previsible a corta distancia. Pues el cañón parabólico no tira directamente sobre su objetivo, sino por elevación, lo que dista mucho de ser obvio. Si le damos a comer círculos cuadrados (no confundir este supuesto contradictorio con el enigma de medición llamado "la cuadratura del círculo"), entonces la máquina no anda. Cuando se afirma que la serie de los números enteros, siendo infinita, no puede denominarse por un número entero, pues sería pedir a la serpiente que se trague a sí misma, es notorio que nos apoyamos en una legítima intuición. Pero ya la intuición no sabe guiarnos si se nos ocurre dar al infinito matemático alguna designación operante, que no sea el ineficaz ocho acostado (∞), cuyo sentido es tan nulo como el dragón que se pintaba en los viejos mapas para señalar la tierra incógnita. Ya Morin y Ward tuvieron algún presentimiento sobre esta domesticación del infinito (VIII, 13). Y ahora Cantor, en rapto genial, inventa, partiendo de los únicos números trascendentes entonces conocidos —π o razón de radio a circunferencia, y e, base de los logaritmos naturales—, el número transfinito "Alef-Cero"; y todavía, manipulando símbolos y por proceso de "involución", se transporta a otros transfinitos mayores. Aquí no hubo más límite que el vasto imperio del genio, y seguramente que sus conquistas son meros absurdos para la mayoría de los contemporáneos. La verdadera función de la consistencia, en toda su fuerza, se despliega después de la postulación, cuando de ella salimos a la maniobra del razonamiento deductivo. Pero al estudiar, en el siguiente artículo, los "campos" de postulados, encontraremos otra aplicación más precisa de este concepto.

4º Recta valuación. Esta condición se refiere a los límites que el postulado mismo se marca en el hecho de la postulación. Si hay indecisión en los términos, el investigador puede perder de vista los contornos de su primer ente y salirse del supuesto sin darse cuenta. Pero también aquí, aparte de esta relatividad subjetiva o personal, hay una relatividad objetiva o histórica, que insinúa una nota de provisionalidad y determina un peligro futuro y no previsible. Euclides creyó trabajar sobre absolutos, evidencias o axiomas. Las nue-

vas geometrías fundadas en otras bases resultan igualmente exactas. No es que la geometría euclidiana sea falsa: es sencillamente que sus "postulados", que no "axiomas", fueron indebidamente generalizados. Ellos no se refieren a la estructura total del espacio, sino a una sola senda de esa estructura. Dentro de esa senda, la geometría euclidiana conserva su plena validez. Pretendía abarcarlo todo, y sólo abarcaba el mundo aprehensible por nuestros sentidos macroscópicos, y singularmente por la visión humana.* Para andar por casa la geometría de Euclides funciona. Para descender al átomo o subir hasta la estrella, tenemos que mudarla por otra, tenemos que buscar otros postulados que correspondan a las magnitudes modificadas. Un discreto y bien entendido "hasta donde se me alcanza", restaura la autoridad de Euclides. (Por lo demás, la geometría euclidiana no es la única conveniente para andar por casa.) Cuando la lógica de igual tradición clásica dice que el todo es mayor que una de sus partes, incurre en una generalización viciosa por igual concepto, y para corregirla basta con añadir: "Así es dentro de lo lineal finito, pues no aseguramos nada respecto a lo multidimensional infinito, y menos respecto a lo multirrelacional arborescente e indefinido" (VIII, 18-c).

Pero ¿puede acusarse a los fundadores de los sistemas clásicos de no haber previsto lo imprevisible? Naturalmente que ellos operaban según la representación que tenían del universo. La valuación del postulado es función de esta representación variable, y por eso admite la nota secundaria de historicidad. Seguramente que mañana podrá resultar que también nosotros hemos incurrido en deficiencias de representación semejantes a las que hoy advertimos en los antiguos. Así, el astrónomo anterior a Le Verrier y a Adams no cuenta con Neptuno en sus cálculos. Así, aunque en este punto sólo podemos ofrecer nuestra desconfianza intuitiva, sospechamos que mañana serán rectificadas ciertas conclusiones ambiciosas y de orden ya filosófico fundadas en los postulados "cuantistas" (III, 38; IV, 20-5º; V, 15).

5º Motivación. Entendemos por esto la carga de necesi-

* Véase sobre "la geometría de los ojos y de las manos", J. D. García Bacca, *op. cit.*, en VII, 15-2º-b).

dad anterior que un postulado trae consigo, y que determina otra limitación de su naturaleza. No es posible averiguar cuál haya sido de veras el primer ente matemático, y todo ente es ya último ente, sea que se lo proponga como primer ente, sea que se lo acabe de engendrar como consecuencia de una investigación. Pues en todo caso trae en sí, de modo necesario, la previa acumulación de nociones recogidas en la historia de la ciencia. Todo primer ente lo es sólo con respecto a cada problema determinado, pero es sospechoso en sí mismo de venir configurado por una larga herencia (VIII, 4-5º-3; 15-a y b). Esta condición tiene una nota genética y lanza su flecha hacia el pasado, como los partos.

6º Intención. Aquí la flecha va al porvenir. El postulado ha sido propuesto como en vista de una sospecha, aun cuando sea con el ánimo de disiparla. Y es así, en general, como se procede. Esta atracción del fin presentido aconseja una cierta acomodación de los términos, una comodidad de maniobra, que luego puede resultar viciosa por participar del prejuicio; pero no cuando se tiene plena conciencia de ello, puesto que entonces se avanza acautelado. Este finalismo metódico está determinado por la gravitación misma de la doctrina total que se maneja, y engendra de paso sus propios recursos de economía; se inspira en los hábitos y en la experiencia del investigador, y tiene sabor de deducción presentida; se sustenta en la sagacidad, que no se enseña, y en el arte, que no se improvisa. La nota subjetiva es aquí manifiesta. De modo que la intención lo mismo parece virtud del postulado que del postulante. Y en verdad que es una petición, es un ruego. Ella hace hasta cierto punto de brújula en estos caminos aéreos donde no hay señales (VIII, 19-4º).

¿Lo habéis notado? Como si hubiéramos pedido su secreto a la errata de imprenta, hemos saltado de la misteriosa "intuición" a la "intención". Tal vez hayamos ganado algo en el cambio.

7º Guía estética. Puede parecer excesivo decir que el postulado se orienta también conforme a ciertas normas estéticas. Y, sin embargo, en aquellos hechos de la intuición donde se crían los arrestos apriorísticos, la orientación estética, el sentimiento de economía y elegancia matemática para

reducirse a los recursos indispensables, el tacto de los equilibrios, el pulso para dejar abierto el contorno de los postulados por cierta zona indefinida que ha de ser el rumbo de la investigación, son factores innegables que la psicología del invento siempre ha reconocido. Por eso dice Carmichael: "En las ciencias naturales —significando las reales en general— hay siempre alguna evidencia empírica directa o indirecta para la verdad de los postulados; y en la matemática hay, para su formulación, una guía estética que les permite a veces sostenerse en regiones sumamente lejanas a toda experiencia del mundo externo." Ya hemos citado dos veces el efecto de la simetría en la inspiración de Copérnico (III, 26-c, y VIII, 7 y 21). Aquí también es predominante la nota subjetiva.

18. *Constelación o "campo" de postulados.* Aunque hemos usado la comodidad escolástica, aceptada por Leibniz, de considerar un conjunto de elementos como un todo, lo cierto es que los postulados más bien se presentan en grupos. Para acabar de entender su naturaleza hay que ver cómo se portan en compañía, hay que examinar la conducta de los postulados. Esta agrupación, de que resultan a la larga sistemas y vastos orbes de "matrices" y "proposiciones doctrinales", las cuales van sirviendo de puentes entre las ramas de una ciencia y aun entre varias ciencias, y donde aparecen tipos de categoricidad, de isomorfismo, de equivalencia, etcétera, es un cruce de avenidas muy complicado. Nos limitaremos al primer orden de agrupamiento.

Un juego o constelación de postulados determina un campo. Base para esparcimientos de sociedad, propio ejercicio del pensar matemático. En la literatura físico-fantástica, encontramos desde luego la *Alicia* en el mundo inverso del espejo (III, 56-4º). El cambio de situación dimensional de Gulliver, según pasa del reino de los enanos al de los gigantes, es un juego de "relatividad clásica". En otras fantasías, el apego a los postulados científicos es mayor. George Gamow, en *Mr. Tompkins in Wonderland*,* nos da un relato

* [*En el país de las maravillas: relatividad y cuantos.* México, Fondo de Cultura Económica, 1958. 120 pp. (Colección "Breviarios", Nº 134).]

humorístico de lo que acontecería si la relatividad einsteiniana fuera perceptible a nuestros sentidos. El lector puede ensayar arreglos por este estilo: *a)* Sea un mundo de sólo dos dimensiones espaciales, en superficie, abarcado en el primer capítulo de la geometría. *b)* Sea poblado de seres conscientes, sombras chinescas con espíritu. *c)* Sean estas sombras semovientes. Ahora infiéranse las primeras consecuencias: los seres no tienen frente, sólo se presentan de perfil; pero esto, para un espectador ideal, como nosotros, que los contempla desde la tercera dimensión: ellos se verían entre sí como líneas rectas, o mejor dicho, no se verían, sino que se sentirían de algún modo. Si no han de vivir clavados donde nacieron, como el vegetal, y si no pueden penetrar los unos a través de los otros, es fuerza que no haya suelo, que circule cada uno a voluntad, por encima o por debajo de su vecino, lo que obliga a eliminar el supuesto de la pesantez; y entonces habrá que inventar alguna fuerza mística que los mantenga en su mundo. Además, si no han de moverse siempre en un solo sentido, de frente, habrá que dotarlos del dón de andar para atrás; y entonces, por necesidad simétrica, nos veremos tentados a dotarlos también de rostros dobles, Janos con una nariz de cada lado. Considérense ahora las consecuencias para su vida de amor y de combate, de pugna o de cooperación. La asociación social de lucha o trabajo, por ejemplo, no podrá adoptar la figura horizontal del corro, sino la de una rueda vertical, o la de una cuerda en que tiran unos tras otros como los bateleros del Volga, etcétera. Algunas fantasías literario-filosóficas de Poe parten de mecanismos semejantes. Ver también Jorge Luis Borges: las aporias de *Tlön*, etcétera. En un orden práctico, la novela policial es también un juego de campos.

La recta construcción de un campo exige, por parte de los postulados que han de asociarse, ciertos requisitos de conducta. A saber:

a) Economía máxima. Esta circunstancia admite una nota estética secundaria: nada de redundancia o pleonasmo. Lo cual significa que cada postulado ha de ser independiente de los demás. Si alguno es inferencia de otro, no es tal postulado: está de sobra, no añade nada a la configuración del

campo. Si quiero marcar con cuatro jalones un terreno, he de clavar cada estaca en otro sitio, y no una estaca dentro de otra. El caso es de aplicación inmediata a todo proceso de configuración. ¿Qué pensaríamos del narrador que comenzase así su cuento: "En el rancho había cinco familias: los Pérez, los González, los Fernández, los Martínez, y Juan Martínez, hijo menor de éstos que vivía con ellos"?

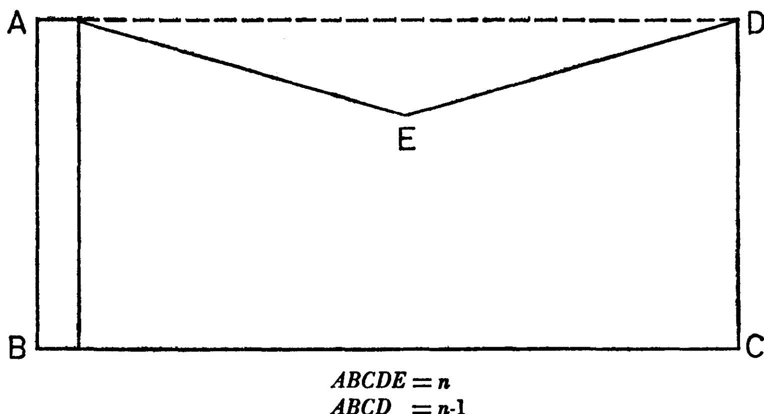
b) Consistencia absoluta. Los postulados no habrán de contrariarse entre sí, pues de otro modo no determinarían un campo y, en vez de darse la mano para establecer la cadena, se estarían dando bofetadas. Por desgracia esta circunstancia no puede más que presentirse aproximadamente a la hora de crear el campo. Los amigos de ayer pueden ser los enemigos de mañana. La coherencia no puede afirmarse de antemano con plena certeza. Algunas futuras consecuencias pueden revelar la contradicción escondida. Sólo entonces averiguaremos que había vicio oculto en la elección de los postulados; y al llegar a la mayoría, los hijos juzgarán a los padres. Así se corrigen algunos sistemas del pasado, a veces después de varios siglos.

De estos requisitos de conducta resultan —tras un proceso que aquí no puedo detallar— algunas consecuencias generales para ese postulado complejo que se llama juego de postulados, para ese campo correctamente construido por hipótesis:

1ª Sustitución lingüística. Los mismos campos pueden definirse mediante distintos postulados, que en la matemática suelen reducirse a signos gráficos distintos. Los hombres de Babel, cada uno en su lengua, hablaban sobre la misma torre. La estrategia del álgebra elemental lo mismo permite marchar y evolucionar con la clase de los números racionales, que con la de los reales o la de los complejos, clases que pueden considerarse como las cajas japonesas, una dentro de otra, a condición de que todas sean infinitas. Pero la sustitución lingüística tiene límites, como siempre la libertad. Se puede llegar hasta los complejos de dos unidades (a, b), pero —según parece hasta ahora— la máquina deja de funcionar con cumplimiento simultáneo de las leyes formales (propiedades conmutativa, asociativa y distributiva) en

cuanto introducimos un complejo triple o superior (*a*, *b*, *c*... *n*). El Tercer Órgano está haciendo esfuerzos por romper esta barrera todavía infranqueable.

2ª Supresión de postulados: "generalización" del campo. La independencia de los postulados de un campo permite suprimir uno de ellos. Entonces, a manera de liga elástica, el campo se ensancha a la par que se debilita. Sea ésta la figura de nuestro terreno acotado:



ABCDE = *n*
ABCD = *n*-1

Sea *AB* un muro, y *CDE* las tres estacas que determinan el campo *ABCDE* (*n*). Si suprimimos la estaca *E*, nuestro campo se agranda en el triángulo *AED* que le faltaba para completar el cuadrilátero, y el nuevo campo *n*-1 es mayor que el antiguo campo *n*. Como *n*-1 comprende a *n*, lo que de aquél se diga podrá sostenerse de éste, pero no a la inversa. Éste es uno de los medios de la llamada generalización matemática. Ella proporciona ensanches inesperados. Parece que, amputando unos u otros de los siete postulados en que descansa el álgebra elemental (referentes a las propiedades conmutativa, asociativa y distributiva), pueden construirse otros 1151 sistemas de álgebra diferentes, de que en el pasado siglo se construyeron efectivamente unos 200. Ejemplo: se llama "vector" una recta dotada de dirección y sentido, y en física representa, por ejemplo, una función de la fuerza y la dirección. Pues bien, la teoría de los vectores es

un campo ensanchado mediante la supresión de un postulado del álgebra elemental: la propiedad conmutativa de la multiplicación, o sea $a \times b = b \times a$. En los vectores, en efecto, esta conmutación no se realiza, sino que $a \times b = - b \times a$ (W. R. Hamilton). Amputando el postulado algebraico de la propiedad asociativa en la multiplicación, o sea $(ab) \times c = a \times (bc)$, se ha creado el álgebra lineal asociativa.

3ª Adición de postulados e intensificación del campo. Inversamente, la adición de postulados independientes restringe el campo y lo intensifica. Como ejemplo, en la aplicación práctica, recordemos la iniciativa de Capablanca para aumentar, en el ajedrez, las calles del tablero y dos piezas más por cada bando, creo que mixtas de alfil y roque. Su objeto era intensificar el campo, dando a los campeones nuevo interés en el torneo, pues sucede que muchos abandonan el juego por lo mismo que prevén las consecuencias a los primeros lances (VIII, 6). Demos algunos ejemplos puramente matemáticos:

a) El campo se enriquece con un sistema de referencias extraño a la figura. Una tarde de lluvia, Descartes contempla las ramas de un árbol enmarcadas en su ventana, y concibe la geometría analítica o situación de los puntos por referencia a dos ejes y mediante dos coordenadas. En nuestros días, el sistema se generaliza al espacio de n dimensiones; y en la aplicación cinemática a la teoría de los gases, de las 6 dimensiones rígidas se ensancha a las 6 n, siendo n el número de moléculas para el volumen de gas considerado.

b) El campo estable se transforma, por iniciativa, en campo movible o cambiante. Si movemos frente a un muro una parrilla de alambre, la sombra así proyectada cambia a cada nueva postura. Pero, para cada postura, hay elementos que cambian y otros que se conservan en la misma relación que guardan en la parrilla. Tal es el problema de la geometría proyectiva. En las llamadas propiedades métricas hay cambio de dimensión lineal o angular; no lo hay en las propiedades proyectivas. El caso puede generalizarse para otros movimientos: banda elástica que se estira, vara que se arquea, etcétera. La designación de los elementos que cambian y los que no cambian, en cada supuesto, se hace alge-

braicamente. Hay variables y hay invariantes. La teoría de los grupos trata las invariantes. Más tarde, aquel Rimbaud de la matemática, el extraño adolescente Galois, asesinado en un duelo a los veintiún años, reduce la solución de toda ecuación algebraica a la solución de sus grupos, y deja planteado así, en nuevos términos, el reacio problema del icosaedro, o ecuación de 5º grado. Klein lo resuelve al fin, tras una lucha que ha durado 2 200 años, mediante el grupo de rotación de ejes simétricos, o "cambio del icosaedro hasta transformarse en sí mismo". Queda trazado para la geometría, merced a la teoría de los grupos, un vasto programa que abarca la proyectiva, y en general, la geometría métrica, la euclidiana y las no-euclidianas de cualesquiera dimensiones. Tales las consecuencias de estos nuevos postulados que, como de rigor, se desarrollan en profundidad al par que restringen el campo, lo cual a su vez suscita otros supuestos. Los grupos no cubren toda la matemática, y ni siquiera son siempre esenciales en los campos donde aparecen.

c) Otros ejemplos. Por naturaleza, los números aritméticos han sido más rebeldes a la novedad. Con todo, la intensificación ha llegado a la teoría de los números, invención de los números ideales, analítica aritmética, números trascendentes, etcétera. Durante los últimos ochenta años, se suceden los esfuerzos por domesticar el infinito matemático (Weierstrass, Dedekind, Cantor). Las consecuencias de esta campaña permiten hoy afirmar que, en la clase infinita, el todo no es mayor que una de sus partes: así, la serie de los números enteros comprende en sí la de los números pares, y sin embargo ambas son iguales (VIII, 17-4º). El estudio de las propiedades geométricas que, en todo espacio riemanniano, resultan invariantes a lo largo de casi todas las transformaciones dables, conduce a Ricci al cálculo de "tensores", hace posible la obra de Einstein y se ofrece (todavía metafóricamente) como método para la eliminación de todo elemento subjetivo en las operaciones científicas. De ahí, Volterra, con sus funciones de variables inconmensurables, se atreve a la predicción física y, según hemos visto, aun a la sociológica, desbordando la jurisdicción matemática (VII, 11).

Volvamos ahora al objeto matemático, al cual redujimos, por esquema dinámico, todo el proceso del pensar matemático (VIII, 15). Tenemos que distinguir este objeto, abstracción en segundo grado: *a)* del objeto de abstracción física; *b)* del objeto teológico; *c)* de la ficción literaria (VIII, 4-6º-4).

19. *Objeto físico y objeto matemático.* Llegamos a la focalización del deslinde, cuyo primer tiempo es el discrimen entre el objeto físico y el objeto matemático, entre el ente del primer grado y el del segundo grado de abstracción. Dentro de la abstracción física, la práctica sólo nos servirá como reactivo o piedra de toque, como referencia auxiliar, y la abstracción histórica o la científica real se revierten sobre los discrímenes ya hechos (III-VI). La ficción literaria será o no provisionalmente involucrada con la abstracción física, según se advierta en cada caso. La confrontación seguirá este orden: *1º* abstracción, *2º* trascendencia, *3º* libertad, *4º* intención (VIII, 4-6º-4).

1º Abstracción. De momento, involucramos con el objeto físico, por lealtad del argumento, el ente literario —aunque éste escapa de la zona y se liberta hacia la ficción— en atención al mínimo de realidad que dicho ente literario carga en su seno.

Consideremos un objeto de abstracción física: la flor. Confrontémoslo con cuatro objetos de abstracción matemática de varias clases: número, símbolo algebraico (de todo orden), figura, tautología o proposición específica (o no comprobable empíricamente, que si lo fuera, caería en el pensar científico real, ya deslindado). El deslinde que valga para la flor en general valdrá igualmente para la flor como historia, como ciencia y como literatura. Una flor determinada y que se marchita es historia, en principio al menos. Al considerarla así la hemos humanizado, entendiéndola como un hombre que nace, vive y muere, y le hemos concedido una dignidad institucional. La flor general y permanente, abstraída del suceder real de las flores, es ciencia. La flor imaginada para los fines de la ficción (aquí ficción de lo real: VI, 6) es literatura. En una reciente exposición de

orquídeas brasileñas, el Presidente del Brasil obsequió a la esposa del Presidente argentino un ejemplar extraordinario: ésta fue una flor histórica. Cuando el botánico describe la clase vegetal de la flor, ésta es la flor científica. La clase misma, hecha símbolo, puede asumir sentido histórico (Guerra de las Rosas en Inglaterra, estrella federal en la Argentina, claveles rojos en México). Cuando Ofelia se corona de orquídeas, éstas son flores literarias.

Todas estas flores son, pues, la flor: la flor, abstracción física, al mismo título que el "lápiz" de nuestro Diccionario (VII, 15 bis).

El concepto "flor" se ha formado suprimiendo notas de todas las flores reales que han pasado por la experiencia. Por eso dijo Mallarmé: "La flor, la ausente de todo ramillete" (III, 6). El orden de abstracción a que pertenece esta "flor" no es, ni con mucho, el vértice de la abstracción de primer grado. Para percibirlo así basta construir esta escala: *a)* esta flor determinada que veo sobre la mesa (concepto individual); *b)* la flor hermafrodita (concepto específico); *c)* la flor (concepto genérico); *d)* el vegetal (concepto genérico superior); *e)* el ser animado (concepto genérico todavía más despojado y más vasto), etcétera. Se trata de una escala semejante a la generalización del campo por supresión de postulados (VIII, 18-2ª). Pero ya el género "flor" es lo bastante amplio para no existir por sí en parte alguna, salvo en el jardín platónico.

Consideremos ahora número, símbolo algebraico, figura y proposición específica matemática. Hay que distinguir la historia de la noción y la noción actual (VIII, 9-2º). Desde el punto de vista genético, parece a primera vista que estos objetos se han formado como la flor, por mera abstracción sobre lo empírico. Por lo menos, así comenzaron el número "natural" y la figura geométrica primitiva. Los historiadores de la matemática nos dicen que, tanto aquél como ésta, fueron "aislados" primeramente por los griegos (más o menos), y arrancados por ellos, en un primer atletismo de abstracción, a los objetos reales a que estaban como adheridos. Y todavía es muy posible que el número ordinal haya precedido al cardinal. En todo caso, ya hoy no podría con-

fundirse la actual representación con la génesis de las nociones. Tampoco sería de buena ley confundir la noción adulta del número y la figura con los rudimentos infantiles: peras y manzanas, "sólidos" de madera, etcétera. Los números distan mucho de ser los meros números naturales, abstraíbles de la experiencia; lo propio puede repetirse de las figuras. Quien sólo conoce los números naturales o las contadas figuras de la caja de sólidos nada sabe de aritmética o geometría verdaderas. Quien de una palabra sólo sabe la etimología, ignora generalmente su verdadero significado. Y ni siquiera es verdad que la pedagogía elemental reproduzca los procesos genéticos íntegramente: cualquiera historia de la matemática lo demuestra. Si comparamos la lentitud secular de tales evoluciones antropológicas con lo que se nos dijo en la escuela primaria, no es exagerado decir que, de niños, nos han inculcado ya hechos el número y la figura; que los hemos recibido de golpe, como un tiro en el corazón. Las nociones nacen en el légamo espiritual mezcladas unas con otras (¡el imperfecto desprendimiento de orígenes, otra vez!), y poco a poco especializan su oficio. Tal especialización ya lograda es lo único pertinente a nuestro análisis. La prehistoria, en vez de llevarnos al deslinde, nos devolvería al caos, contra el cual partimos en guerra desde el epígrafe de este libro. Y si esto se aplica a números y figuras, ya en el caso del símbolo algebraico y de la proposición específica ni siquiera cabe la discusión: nadie pretendería bajarlos del segundo grado de abstracción matemática. Basta que el símbolo algebraico sea función variable para ver que no es objeto empírico; basta, para convencerse de lo mismo, que la proposición que tratamos sea de orden tautológico.

Tras estas consideraciones generales, enfrentamos el orbe físico —la flor— con el orbe matemático —número, símbolo algebraico, figura, proposición específica. Uno y otro orbe se han construido por distinto y aun opuesto camino: el objeto físico, en rumbo de abstracción negativa, partiendo de la cosa real; el matemático, en rumbo de abstracción positiva, partiendo del espíritu. En el intermedio, yace la cosa empírica, individuada, con todas sus notas existenciales. De este intermedio o "cero" rico de sentidos, hacia la izquierda

y alejándose de él con signo "menos", por sustracción de notas, parte la abstracción física, de modo que "esta flor" se vuelve "la flor". A este cero rico de sentidos, desde la nada que está en el infinito de la derecha, y con signo "más", camina —pues no llega del todo, sino que queda un hiato, un trance vacío— la abstracción matemática. Este hiato sólo se salva en la aplicación matemática que no es ya la matemática. De modo que el número apunta su flecha —sin lanzarla— a las peras y a las manzanas; la figura, al pedazo de tierra o a la caja de sólidos; el símbolo algebraico, tal vez al movimiento; la proposición tautológica, ya no es dable decir a dónde: acaso a las demás abstracciones matemáticas anteriores, que le interceptan del todo la cosa empírica. Esto no pasa de ser una explicación metafórica, que por su mismo lujo pudiera crear oscuridades.

Para mayor esclarecimiento, vamos a buscar objetos de apariencia todavía más semejante. Vamos a dejar que duerma la flor en su ramillete inexistente. Vamos a prescindir de la tautología y del algebrismo, que a todas luces quedan muy lejos de la tierra. Vamos a prescindir hasta del número, que en sus últimos acrobatismos llega a la irrealidad del "transfinito". Vamos a quedarnos con la figura, a la que son convertibles el número, el símbolo algebraico y aun la proposición algunas veces (VIII, 8). Y vamos a escoger una sola figura, tratable y domesticable, que se parezca mucho a una cosa de uso diario. Sea el objeto matemático "círculo". Sea el objeto físico "rueda".

La rueda tiene más notas reales que el círculo, es una especie menos abstracta. Con todo, la rueda parece un producto del *olvido* de las ruedas particulares. El círculo, en cambio, parece, como génesis de noción, un producto del *recuerdo* de la abstracción "rueda". Y, en la madurez de la noción, cuando ésta es ya matemática, el círculo ha sido *construido* mentalmente, mediante un radio que gira sobre uno de sus extremos considerado como eje fijo, y en una razón de πr^2. Al círculo le hemos *dado* cuanto tiene en sí mismo. La rueda se nos ha *quedado* en la mente por sustracción de notas particulares en las ruedas, por *destrucción* de cuanto hemos *quitado* a las ruedas.

El resultado de tales operaciones inversas es el siguiente: la rueda y el círculo son, ambos, objetos ideales. Pero en tanto que la rueda no existe en el nivel empírico en que pretende existir, donde sólo existen las ruedas determinadas, el círculo, en cambio, sí que existe en el nivel en que pretende existir. Cuando decimos "la rueda", hemos mentado un espectro de realidad empírica; cuando decimos "el círculo", hemos mentado una realidad *sui generis* de plena validez en su clase. Cada rueda es diferente de otra rueda, y "la rueda" es igual a cada rueda *menos* algo. En cambio, todos los círculos son "el círculo". La diferencia entre cada rueda, y entre todas las ruedas y la rueda, es ante todo cualitativa (aparte de la aplicación matemática al tamaño). La diferencia entre los círculos y "el círculo" es sencillamente cuantitativa y proviene de la dimensión del radio, pero esta variedad de magnitud no modifica sus propiedades matemáticas, su entidad. Esto equivale a decir que "la rueda" es una alusión hueca, y "el círculo" es una plenitud. Proponer "el círculo" a la operación matemática es obrar de un modo directo. Querer ponerle a un carro "la rueda" en abstracto, es ser un carrocero loco. "Acudir a una clase para que nos preste los servicios de una verdadera entidad (determinada y práctica) es lo mismo que acudir a un perro fantasma para que dé caza a una rata real" (Whitehead, *Process and Reality*).*

En suma, la "rueda", esencia morfológica, es una abstracción de las ruedas. El "círculo" es una abstracción en grado superior; pero, en cuanto es esencia matemática, no procede de la sola abstracción, sino de la dotación de propiedades que le proporciona el espíritu.

Notas: *a)* Que se relaciona con este discrimen de abstracción la teoría de Vico sobre el entendimiento perfecto de toda noción que construimos con la mente, al modo del Creador, como lo es la matemática, y el entendimiento imperfecto de lo que nos es dado, más o menos, como el objeto natural o su abstracción física (*Sabiduría primitiva*, lib. I, caps. I, II). *b)* Que este discrimen guarda relación con la virtud mnemónica (VIII, 14).

* Ver también VII, 15 bis.

2º Trascendencia. "La rueda" sólo cumple su fin en la misión práctica de ser una rueda determinada, sólo existe cuando trasciende, dejando de ser "la rueda" para ser "esta rueda". Y si uso de la noción "rueda" en inmanencia, aunque estoy empleando la palabra "rueda", en rigor estoy tratando ya del "círculo". La abstracción formal de la matemática es inmanente; y sólo la hemos llamado inmanencia provisional para señalar la facilidad con que se desliza a la aplicación (VIII, 4-4º-1; 10, exclusión; 11). Nota: Que aquí no hemos involucrado ya con la abstracción física la ficción literaria, pues ésta corresponde a otro orden de inmanencia, como luego veremos.

3º Libertad. Distingamos la libertad práctica de la libertad teórica. Ejerce la libertad práctica el que, entre varias ruedas, escoge una rueda que le conviene. Pero el que quisiere ejercer tal libertad práctica con la abstracción física "la rueda", no podrá, porque "la rueda" no existe en el plano práctico en que pretende existir. Aquí la libertad práctica se reduce a una libertad de nota literaria: a la libertad lingüística de usar la palabra "la rueda", para, en el acto efectivo, ir de veras a la cosa práctica sugerida por la alusión hueca. Consideremos, en cambio, la libertad teórica o de concepción que nos asiste en el caso del "círculo", sobre el cual podemos operar al modo lúdico ya descrito, y siempre legítimamente: polígono de infinitos lados, sección cilíndrica o cónica normales, rotación del radio, turbina, ciclo, reloj, pato-círculo (VIII, 7). Nota: Que la libertad de la ficción literaria no está aquí involucrada, porque pertenece al orden de la intención general, como luego se explica.

4º Intención. Distingamos la intención general de las intenciones particulares. Por cuanto a la intención general, queda fuera, desde luego, la ficción literaria, con su libertad aparte y su sometimiento tan sólo a las particularidades poemáticas, asunto ya extraño a nuestro deslinde (VIII, 21-8º-b). Las especies de libertad consideradas en el inciso anterior se relacionan con las intenciones particulares de cada problema (VIII, 17-2º *ss.*). Pero en cuanto a intención general de la abstracción matemática y la abstracción física —descartada ya la literatura— sólo cabe decir que la intención es una

relación de coherencia con los contenidos semánticos de la disciplina de que se trate: historia, ciencia real, matemática, etcétera (VIII, 17-6º). Nota: como se ve, el verdadero foco de este discrimen correspondió a la abstracción, y los demás conceptos son auxiliares.

Aunque nuestro análisis se ha limitado por fuerza a los ejemplos de más bulto, podemos recordar, sin detenernos en demostraciones inacabables, que los enteros positivos no fueron encontrados en la naturaleza, sino en la mente. Ignoramos por qué haya supuesto Kronecker que "Dios creó los enteros, y lo demás es obra del hombre". Podemos también reflexionar en la elaboración mental del espacio matemático, ahora que lo hemos visto ceder a nuevas interpretaciones sin perder por eso su vigencia lógica, lo que hubiera sido imposible si tal noción hubiera sido dada íntegramente por la experiencia, cualesquiera sean los apoyos secundarios que ésta nos preste *a posteriori.*

20. *Objeto matemático y ente teológico.* Queda aplazado para cuando nos acerquemos al ente teológico (VIII, sec. B). Pues aunque lo hemos considerado en cierto modo a propósito de la matemática sublime (VIII, 13), no fue en sí mismo, sino para estudiar el método matemático que ambiciona demostrar su existencia. Sin embargo, desde ahora sabemos ya que uno y otro ente se distinguen por grado de abstracción, por contenido semántico diferente, por finalidad o teleología de rumbo distinto (VIII, 3 y 21-3º y 4º). También podemos ya entender que, si tuviésemos intuición de la naturaleza infinita, y sólo entonces, podríamos conocer el ente divino como conocemos las propiedades de la figura geométrica, deduciéndola de los postulados de su forma. De este infinito metafísico, como de Dios, sabemos más bien lo que ignoramos, figurándonos lo finito y luego negándole fronteras (VIII, 31).

21. *Ente matemático y ficción literaria: Deslinde.* Nos acercamos al término del deslinde (VIII, 4-6º-4 y 18 final). Comparar la matemática y la literatura no era un disparate. El parentesco del ente *sui generis*, común a la segunda tría-

da, ha descubierto, sometido al análisis, muchos matices, los unos de simpatía y los otros de diferencia entre ambas disciplinas.

1º *Simpatía* existe por cuanto ambas disciplinas, cierto que en proporción diferente, guardan relación con la *estética*. No sólo por aquel sentimiento difuso y general de las actividades humanas, aunque especializado en las letras y en las artes (II, 3, 8-B; VII, 9-4º, 10-1º, 12-1ª). Hubo algo más, y ya lo señalaba Platón al predicarnos los goces suficientes, los bienes perfectos de la mística, la belleza y la matemática (IV, 5). Aquí el aura estética no es mero acompañamiento o adorno, como puede serlo en la página histórica o en la página de las ciencias reales, que aun sin tal encanto seguirían cumpliendo su misión (III, 15; VII, 12-2ª). Aquí el aura estética invade, en diversa medida, los órdenes mentales y sirve de orientación y pauta. Al grado que cuando la matemática, navegando su aire enrarecido, amenaza extraviarse en sus acrobacias, todavía, para salvarse, le quedan como al poema estas últimas providencias, estos pitagóricos avisos de equilibrio, economía y elegancia (III, 26-c; VIII, 7 y 17-7º).

2º *Simpatía* existe en cierta cualidad de *perennidad* o *permanencia* que sustenta por igual a la verdad matemática y a la literaria; en la constancia con que ambas cruzan los siglos. No padecen con la mutación de tiempos y doctrinas. No están sujetas a la variabilidad de la historia o las teorías como la ciencia real, cuya vida es una rectificación en marcha. No: para ellas no hay rectificación, sino adición. Disfrutan a la par de aquella conservación mnemónica que parece una adecuación a las formas del alma, y de aquella juventud persistente merced a la cual ni el círculo ni la flor de Ofelia se marchitan (VIII, 14 y 19). Como lo diría de la pintura Fray Diego González, la literatura levanta a más sublime estado los "seres desmayados" de la naturaleza.

3º La *diferencia* fundamental reside en la *intención*, criterio sumo que domina todo el deslinde. Con apegarnos a esta interpretación del sentido, o hermenéutica, del rumbo de la mente —punto de vista señalado con insistencia a lo largo de nuestro trabajo—, nos hubiéramos ahorrado esta obra. Pero aquí nos propusimos la tarea modesta de analizar

las apariencias fenomenales, considerando los entes a modo de esquemas descepados (I, 11, 12; II, 10 *ss.*; III, 21, 26-d; VI, 3, 5; VIII, 10, 21).

Tal intención se enlaza desde luego con los contenidos semánticos, de experiencia pura en lo literario y de saber específico en la matemática como en los demás órdenes teóricos; cae en los discrímenes ya operados, y para la no-literatura, se refiere a la obvia coherencia doctrinal que hace que la historia, la ciencia real o la matemática sean lo que son y no puedan resultar convertibles (I, 11, 13; III, 9, 18, 19, sec. B; VI; VIII, 5, 10, 17-1º, 19-3º y 4º). De la intención se desprenden todas las siguientes consideraciones analíticas.

4º *Abstracción y realidad* (VIII, 3 y 19). Fuera de que la literatura recoja algunas realidades, bien por mínimo indispensable en el tipo obvio, o bien por función ancilar inversa en los demás tipos, hemos dicho ya que imprime un sello de desinterés o irrealidad a los mismos objetos reales que incorpora en su seno, como si les comunicara otro rumbo: el rumbo de su propia ficción (VI; VII, 15-2º-a). Esta energía paradójica de metamorfosis obra de modo complejo para el caso del objeto matemático. (Sobre la metamorfosis de humanización, ver V, 21.) Pues aunque hemos visto que la matemática construye desde la mente sus creaciones en coagulación de ente irreal, sucede que, cuando la literatura recibe en su corriente alguna especie matemática, le confiere credenciales de realidad metafórica, la acoge ya hecha y construida por el pensar matemático, y la transporta al mismo plano de los entes reales, para desde ahí virtualizarla de nuevo en la ficción. De modo que, por un lado, desacredita hacia otro valor diferente el objeto real del saber específico; y por otro lado, acredita de objeto real al ente irreal matemático, para de ahí transportarlo a su vez al plano ficticio. Salvo servicios ancilares, la literatura trata con igual mano y como si fueran realidades de igual consistencia concreta los objetos prácticos y las especies de la historia, de la ciencia real o de la ciencia matemática, ya sean abstracciones del primero o del segundo grado, y les da igual baño de ficción. Y todavía, por su aptitud de captación simbólica sobre las series indefinidas, la vemos completar las inducciones incom-

pletas mediante la "inducción matemática" o razonamiento recurrente, no al modo general en que este razonamiento es inevitable para innúmeros procesos lógicos, sino de una manera característica, que precisamente anula el problema de la cuantificación de los datos (IV, 10; VIII, 16-4 nota). Matemática y literatura trabajan en la abstracción por grado diferente y en distinta intención semántica, cualquiera sea la semejanza de intangibilidad que confieran a sus respectivos productos. Pero el espectro de la abstracción literaria tiene una gama que va desde el nivel bajo de la ficción episódica hasta el nivel superior de la creación puramente poética —fórmulas verbales, ritmos, etcétera—, nivel en que ya colinda con la creación de tipo lingüístico que es la matemática, y en que ésta se desliga tan sólo por el abandono de lo idiomático hacia la tipología simbólica. Esta cualificación de la literatura frente al segundo grado de abstracción no podría aplicarse de modo semejante al tercer grado o abstracción metafísica, por lo mismo que allá obra mucho más en el deslinde la distancia de los contenidos semánticos que no la pureza formal.

5º *Inmanencia y trascendencia.* Matemática y literatura, ambas son inmanentes, ambas viven en sí mismas y sacian su plena función dentro de su recinto. Ambas son por y para el ente que ellas mismas crean, y no, como la historia y la ciencia real, por referencia al ente que les ha sido dado o impuesto. Por eso dijimos que, mientras la historia usa el documento como un intermediario hacia el hecho que es su verdadero asunto, la literatura es el documento de sí misma (V, 12; VII, 24). Y lo mismo podemos ahora decir de la ciencia irreal y de la matemática, agrupando así, de un lado, la no-literatura de ente real, y del otro, la literatura y la matemática. La materia histórica existe aun antes de que la capte la historia, como existían los pueblos de América antes de que Europa los encontrara, o como existieron las varias Troyas antes de que la piqueta de Schliemann las incorporara al conocimiento de los modernos. Los animales no esperaron a que la zoología los clasificara, y ya poblaban el paraíso antes de que Adán les atribuyera nombres determinados (VII, 3 bis). El ente matemático y el ente literario han

sido creados en el hecho mismo de su formulación, sin que sea lícito confundir aquí la noción con la génesis de noción, ni los sentimientos difusos con las concepciones específicas. Si en el hombre primitivo existía ya el germen del futuro historiador, del futuro biólogo, del futuro geómetra o del futuro poeta, el hecho historiable y el fenómeno biológico ya existían por sí independientemente del destino teórico que les preparaba la mente humana, y existían de una manera práctica y efectiva, y no sólo en el fantasmal existir platónico. En cambio, el espacio de Euclides o el espacio de Riemann no existían como órdenes matemáticos antes de que aparecieran las obras geométricas respectivas, y el hecho mismo de que cada una produzca otro espacio diferente nos lo está mostrando a las claras. Así como tampoco existía el *Quijote* antes de que fuera, si no íntegramente redactado, siquiera engendrado en una cárcel, "donde toda incomodidad tiene su asiento y donde todo triste ruido hace su habitación". Y tampoco vale confundir en este argumento la disciplina en sí con la aplicación de una disciplina, lo cual nos conduce a otro aspecto de la cuestión.

6º En en orden de la *aplicación* hay una escala: *1)* La historia, como más prendida al hecho particular, contingente y transitorio, es toda ella aplicación. Esto, independientemente de que admita todavía aplicaciones secundarias y translaticias de carácter ya práctico, cual la previsión política por analogía o la persuasión retórica por ejemplaridad. *2)* Las ciencias reales son más o menos aplicación, según la altura de abstracción que alcanzan, siempre dentro del segundo grado a que pertenecen. Esto, independientemente de las aplicaciones secundarias y translaticias de carácter ya práctico que a su vez admitan, cual lo son el arte de curar o el de manejar metales. Y nótese de paso la complicación que produce el conjugar lo teórico con lo práctico: siendo la matemática una pura abstracción formal, cuando fertiliza con su método a una ciencia real determinada, resulta que la pone en capacidad de ir más a fondo hasta el seno de las aplicaciones prácticas; y así la físico-química logra una practicidad que difícilmente ambicionarían las ciencias humanas, las cuales se resisten por oficio a la extralimitación matemática (VIII,

12). Y esto es lo que hace incomprensible a primera vista, para muchos, la irrealidad del ente matemático, y es también lo que nos ha obligado a ir despacio en este deslinde, para dejar bien plantados nuestros jalones. Pues la proclividad es tan inmediata, que a cada paso y casi insensiblemente ponemos ejemplos físicos para explicar o hacer comprensibles las especies matemáticas puras. *3)* La matemática deja de ser la matemática en aplicándose. La matemática aplicada es un orden metódico derivado del raciocinio matemático, para servir de paradigma y sostén a la operación de las ciencias reales, y más aún, cuando opera en el consorcio lógico-matemático (VIII, 8-11). Pero la proclividad de trascendencia que resulta de la misma delgadez de abstracción, de aquel reducirse a formas lógicas de semantema neumático o grandemente enrarecido, nos llevó también a decir que la inmanencia matemática parecía tan instantánea, que era en cierto modo provisional y como efecto de un proceso atajado a medio camino. *4)* Frente a esto, la literatura nos ofrece una inmanencia de equilibrio distinto, una inmanencia definitiva (VIII, 10 y 19-2º). En el orden de su intención, de su significado mental, de su contenido semántico, la literatura no puede aplicarse como tal literatura, sino sólo como "ideación literaria" (III, 15, 16, 25, 26). La literatura aplicada no es un servicio semántico, sino un servicio poético, un préstamo de las galas lingüísticas que a veces la literatura cede a las otras disciplinas (II, 1, 7, 8-A). De manera que la literatura, si por un lado no admite límites ni contaminaciones, pues puede acarrear en su seno todas las referencias específicas (salvo el tipo ancilar imposible E", que es la no-literatura), por otro lado, en el orden semántico, no podría desbordar fuera de sí misma su virtud de ficción en tanto que ficción, porque ello produciría un efecto corrosivo en la no-literatura (III, 32 y VI).

7º *El apego semántico-poético.* Volvamos a los conceptos del deslinde poético donde, al examinar la relación de cohesión entre los significados y sus formulaciones lingüísticas, descubrimos también una *simpatía* entre la literatura y la matemática, que nos llevó a agruparlas, con la ritualística, entre los paraloquios inflexibles (VII, 17). Allá introduji-

mos desde luego una *diferencia*, poniendo a una parte los paraloquios inflexibles de tipo idiomático, o sea la literatura y la ritualística, y a otro los paraloquios inflexibles de tecnología (en que ciencia real y matemática operan juntamente) y los de tipología simbólica, exclusivos de la matemática, y ahora podemos ya decir, exclusivos de la lógico-matemática (VII, 14-17, 19, 20; VIII, 8). A la luz de las anteriores observaciones, vemos claramente: *a)* Que la ritualística vuelca su virtud poética sobre la trascendencia de los fines prácticos que procura. *b)* Que la matemática guarda en inmanencia sus configuraciones poéticas y puede operar con ellas dentro de su recinto, aun cuando también puede prestar algunas de ellas a la aplicación práctica, singularmente sus tecnicismos y ciertas fórmulas algebraicas que en modo alguno agotan su almacén de tipología simbólica (VIII, 2-1º-a). *c)* Que la literatura queda apta para prestar a la literatura aplicada la virtud de sus fórmulas poéticas, en la medida de la *intención* y del *tacto* de quien las use (II, 11, 14, 17, 19; III, 57), pero que, mientras es literatura, no podría —aunque lo pretendiera— escapar de su propia poética, salvo los reparos estimativos del gusto, que en verdad se refieren a los casos en que la literatura precisamente se desvirtúa. (Los tipos ancilares inversos F, G, H, no la desvirtúan necesariamente; antes son, por la universalidad de los datos, el natural alimento de la literatura: II, 8; III, 35.) (VIII, 31.)

8º *Libertad*, iniciativa, invención o como quiera llamársela, son otro concepto de la *simpatía* entre la matemática y la literatura, en aquélla y en ésta con los límites que ya conocemos y que les impone la respectiva naturaleza de ambas agencias espirituales (VI, 3 *ss.*; VIII, 10, 17). En la matemática: libertad en la postulación; libertad, por "singularidad matemática" de recursos, en el proceso problemático (VIII, 4-5º-3 y 4). En la literatura, libertad de ficción, y también de singularidad discursiva (VIII, 15-c), la cual puede hasta poner en valor la incoherencia lógica (V, 17-3º-b). Hasta aquí parece que la *diferencia* se reduce: *a)* en el postulado matemático y en el ente literario, ficticio, a una diversidad de intención y significado; *b)* en la singularidad

discursiva, a una elasticidad mayor en la literatura de la que es permitida a la matemática.

Pero hay más. *a)* El objeto matemático es vida de libertad, limitada u organizada, al igual del objeto literario; pero uno y otro, o llevan explícitamente un rumbo distinto, o lo contienen como potencia explosiva en la cápsula de la postulación. Si yo digo: "Sea un círculo en la pizarra", sólo la explosión ulterior nos dirá si he comenzado un problema o un cuento. Si yo digo: "Sea una mujer que canta bajo un árbol", todos esperan poesía, y nadie espera matemática (VI, 6; VII, 19). Luego, por universalidad, la literatura echa mano sin cortapisas del objeto matemático, lo que es franqueo de libertad fuera de su recinto. Lo inverso no puede darse: la matemática no puede echar mano del objeto literario, lo que es límite de libertad ante la frontera literaria. Pues si a un matemático le ocurre revelar el error de cálculo en que puede haber incurrido un novelista, a nadie se le ocurre que está "haciendo matemática" en el puro sentido de la palabra, sino haciendo una observación crítica sobre una particular aplicación matemática. (Así sucede, por ejemplo, cuando Fabre descubre que La Fontaine confundió la cigarra con el grillo, en la célebre conversación con la hormiga, porque la cigarra no se alimenta de *mouche ou de vermisseau*: nadie puede decir que aquí Fabre está "haciendo entomología", sino aplicándola en observación crítica sobre una aplicación de la entomología hecha por la literatura.)

b) La singularidad discursiva de la matemática es vida de libertad solamente hasta donde es sujeción aceptada: mientras la imaginación postular concibe objetos dentro de su respectivo margen de libertad, la imaginación aporética sólo concibe medios, y obra, pues, en subordinación. Aquí la mayor libertad del discurso literario resulta obvia, aunque también la limiten los particulares fines del poema. Lo cual, como hemos dicho, escapa ya al tema de este libro, por pertenecer al régimen interno de la literatura (VIII, 19-4º).

c) Generalicemos estas observaciones, para completar la simetría, a los demás órdenes no literarios: *1)* La historia, si ha de serlo, parte de un postulado ya hecho, compulsorio, y discurre por lógica más o menos rigurosa según lo consiente

su material, aceptando también, como todas las interpretaciones de lo humano, todas las otras fertilizaciones mentales no discursivas. *2)* La ciencia real, según su material o según los grados de su hipótesis, dosifica también su libertad o su rigor de postulación (III, 26; VIII, 16); pero, además, en la singularidad discursiva, se apega más o menos al tipo lógico-matemático, según la distancia a que se encuentra de la abstracción formal del segundo grado, y ha comenzado ya a mezclar los recursos teóricos con los prácticos, por lo mismo que desciende a veces hasta los trabajos manuales (laboratorio). En este punto, su proceso llega a ensancharse en términos que no son ya discursivos: así cuando Edison manda buscar las fibras de todas las sustancias posible para averiguar, factualmente, cuál de ellas resulta, de casualidad, más resistente a la incandescencia eléctrica.

En suma, podemos decir que también en el castillo fortificado de la matemática andaba "la loca de la casa". Sólo que, a la postre, se somete a recortar los postulados según las prudencias que resultan después de haberlos desplegado en las consecuencias deductivas. No de otro modo Don Quijote recorta los extravíos de su imaginación a la hora de su muerte. El caso de la "divina locura" matemática es el caso que, en *Medida por medida*, ha juzgado el Duque:

> Si es loca, según pienso, su locura
> muestra un extraño ajuste de cordura:
> Tamaña trabazón de cosa y cosa
> es, en verdad, locura muy juiciosa.

B

LA TEOLOGÍA

22. *La teología. Referencia metódica general* (III, 5; VIII, 1, 2, 3 y 20). Al entrar en el tercer grado de abstracción, nos esforzaremos por no repetir inútilmente los conceptos que dejamos expuestos a propósito de la matemática. Conviene fijar un cuadro previo de referencia para guiar nuestro examen.

A) La teología se acerca a Dios por dos caminos y se manifiesta en dos métodos.

1º Los caminos son la revelación y la razón:

1) La revelación se refiere a la teología propiamente tal o "revelada", en que se advierten el sustento místico y el histórico. El místico se explica de suyo. El histórico se refiere a la historia profética y a la historia de Cristo. La teología revelada es "dogmática" cuando establece las normas de la creencia; es "moral" —con derivaciones a la política— cuando establece las normas de la acción. En estos dos aspectos normativos aparece la práctica.

2) La razón se refiere a la "teología natural o teodicea", en que se advierten el sustento místico y el intelectual. El místico se explica de suyo. El intelectual toma dos rumbos: la demostración racional de la existencia de Dios, y la demostración de sus atributos y relaciones con el mundo.

2º La teología se ha manifestado mediante dos métodos poéticos o tipos de obra:

1) El "positivo", que comprende la patrística, de forma libre, literaria, oratoria, representada por mucho en San Agustín.

2) El "escolástico", de carácter riguroso, científico, dialéctico, representado en Santo Tomás.

B) En la teología revelada, eliminamos el sustento místico y la aplicación práctica, que no atañen a nuestro análisis, y queda:

a) Un residuo histórico: los profetas, la Cristología, Antiguo y Nuevo Testamento y sus elementos intermediarios; a todo lo cual llamaremos simplemente historia sagrada, en parangón con la profana.

En la teología natural, eliminaremos el sustento místico, y cuanto se relaciona con la filosofía general y no específicamente teológica, y con Dios como causa de las causas; todo lo cual, según ya dijimos, no cae bajo el deslinde. Y queda:

b) Un residuo intelectual: ciencia del conocimiento de Dios.

En los métodos poéticos o tipos de obra teológica, cabe la valuación formal, más bien ancilar para la patrística, y sustantiva para la escolástica. Y quedaría:

c) Un residuo formal. Ya lo hemos involucrado en el deslinde poético, bien por concepto de lenguaje literario, bien por concepto de lenguaje científico (VII).

El actual deslinde, de orden semántico, se aplica, pues: *a)* al residuo histórico, y *b)* al residuo intelectual: a un suceder *sui generis* y a un pensar *sui generis*. *c)* El residuo formal sólo nos dará lugar a observaciones complementarias (VIII, 19-4º y 31).

En confrontación con la literatura que es nuestra meta, el análisis de estos residuos se referirá, según el caso, a la historia profana, a la ciencia natural o a la matemática.

23. *Reseña histórica* (VIII, 36). La historia del problema teológico nos transporta a la filosofía medieval. El tema de tal filosofía es la demostración y el conocimiento de Dios, que todo lo abarca en sus consecuencias, por la misma forma y manera que la mayor del silogismo contiene en sí todas las conclusiones posibles. El conocimiento de Dios se alimenta en la fe, y con la fe le basta para sostenerse. El escepticismo en que remató la filosofía antecristiana produjo, último fruto, la desconfianza para la filosofía misma que sólo se fundara en razón. Y se buscó entonces la salida por el camino de la fe.

Ya en el siglo III, Tertuliano funda la creencia cristiana en dos argumentos: subsidiariamente, en el testimonio apostólico; pero, principalmente, en la irracionalidad o imposibilidad lógica de la fe. De donde el *credo quia absurdum* atribuido a San Agustín. Pero aunque la fe se basta a sí misma, apoyada en el sustento místico, sucede que la razón, la filosofía en suma, aparece como ancila de la fe.

La fe echa mano de la razón por una doble necesidad: *1)* necesidad didáctica y catequista, de enseñanza, de robustecimiento y propaganda; *2)* necesidad polémica. *1)* El primer punto no sólo significa la exposición metódica y razonada de la doctrina, sino también el auxilio otorgado al catecúmeno para que trascienda de la contemplación del mundo a la contemplación de Dios. *2)* El segundo punto debe entenderse con referencia a los orígenes históricos del dogma católico.

En efecto: el pensamiento cristiano estalla en múltiples

direcciones. Sólo una orientación polémica podía ir dibujando el dogma ortodoxo, entre los crecimientos parásitos condenados a la podadera y que pronto se llamarán "herejías". Aunque la Iglesia haya rechazado el término en el sentido que le dio Newman, puede llamarse a este proceso "el desenvolvimiento del dogma".

Tal desenvolvimiento se aprecia nítidamente en los sucesivos golpes de timón del obispo Irineo, que vienen a ser otros tantos redibujos definitorios: *1)* atenerse a la revelación apostólica; *2)* atenerse, para mayor precisión, a los escritos de los apóstoles; *3)* atenerse a un cuerpo de interpretación de tales escritos, que va desde el símbolo bautismal hasta el Credo, y que cierra la puerta a las tesis de los gnósticos y de Marción, contra el cual hizo armas Justino Mártir; *4)* completar el testimonio apostólico con las definiciones episcopales; *5)* reducir estas definiciones a un organismo total y coherente. Así, se introduce la razón en la fe por vía polémica, y queda como espada eclesiástica. De aquí, sobre el fundamento de la mística, la escolástica se despliega.

La gran controversia entre los realistas, que reconocen realidad óntica a las ideas universales, y los nominalistas, que consideran como palabras huecas los nombres que las designan, lleva en sí el destino de la doctrina sacra. La escolástica, para demostrar la existencia de Dios y su relación con el mundo, empuña los universales: primero, las ideas trascendentes de Platón; luego, las inmanentes de Aristóteles. El nominalismo de Roscelino, Erígena y Occam fue al menos tan fatal para Roma como los ataques de Lutero y Calvino, y en cierto modo los prepara. Entre los extremos del realismo y del nominalismo, corre la gama intermedia constituida en las tres tesis conciliatorias de Pedro Abelardo: *universalia ante rem* (Platón), *universalia in re* (Aristóteles) y *universalia post rem* (abstracción inductiva que intenta absorber el saldo del nominalismo) (VII, 3 bis). Por fin, con los modernos Bacon y Hobbes, aparece un nuevo nominalismo, camino de la ciencia.

Al partir así de los universales, la teología aplicaba el método de la interpretación alegórica, lejanamente derivado

de los presocráticos y los estoicos, resucitado por Filón Hebreo, empleado ya por la patrística, desvirtuado en algunas herejías y tipificado en la escolástica. Después de Irineo, después del Concilio de Nicea, la Iglesia quedaba instaurada como mediadora entre el símbolo y el creyente, autoridad única de la interpretación, deshaciéndose en principio las interpretaciones subjetivas y particulares de los fieles, que al cabo llevarán al protestantismo de Lutero y al liberalismo de Erasmo. La historia ulterior es como un lento crepúsculo, aunque cruzado de relámpagos.

La breve reseña anterior tiene tres objetos: *1)* situar lealmente el puesto auxiliar de la teología junto a la mística, para que ninguna de nuestras consideraciones afecte la verdadera naturaleza del pensamiento religioso; *2)* recoger, para nuestro examen, la noción del ente espiritual creado por o en la mística, que la teología explica como ente de especie universal; y *3)* recordar asimismo el valor de la interpretación alegórica. El primer objeto es metódico; el segundo se relaciona con la cualificación de los datos en cuanto a la esencia del suceder (V, 3 a 6); el tercero, además, asume una valuación poética (VIII, 31).

24. *El suceder y el ente de la teología en general.* Para el fin descriptivo, dividimos el suceder o ente del pensar, aunque se dan juntos: quien acepta un suceder o ente *sui generis* ha usado de un pensar *sui generis*. El suceder o ente de la teología aparece entonces como asunto; asunto, dijimos, fundado en historia y en mística. La mística arroja una refracción sobre la historia, refracción tan intensa que a cada instante desborda los límites que nos permitía trazar la primera tríada, y deja inútil toda consideración sobre contaminaciones del pensar.

Este desborde es tan constante, que nos inclina a situar el fenómeno entre aquellos impulsos primarios donde el espíritu revela su unidad esencial, anterior a toda diferenciación entre las diversas disciplinas; aunque sabemos muy bien que un escepticismo fácil lo explicaría por involución o recaída en la confusión de orígenes (III, 8, 16, 38, 41, 43, 46, 51, etcétera). Puede figurárselo como explosión de lo ho-

mogéneo sobre lo heterogéneo; explosión que en parte procede de la energía intuitiva, cosa nada extraña en regiones donde el misticismo aletea, y que en parte procede del debilitamiento de resistencias lógicas a que conduce por hábito el pensar religioso: *credo quia absurdum*. El figurarlo como explosión pinta el carácter renovador del fenómeno, en aquel sentido bergsoniano de la constante creación espiritual, y nos evita el error mecanicista de compararlo con el empobrecimiento físico o entropía.

25. *Esencia real o ideal del ente teológico* (*Cualificación de los datos*). Por la base histórica, el ente teológico encarna en la historia sagrada. El creyente reconoce que Cristo, al venir al mundo, acepta la antropología, las consecuencias de ser hombre y la limitación biográfica, a la vez que, por la trascendencia institucional de su vida, se derrama sobre la historia. El no creyente reconoce en la historia sagrada un supuesto provisional de suceder verdadero. A sus ojos, se trata de un documento histórico, ya insuficientemente establecido o ya imposible de establecer, como tantos otros documentos de la tradición. La cristología puede parecerle una leyenda: no por eso niega su efecto real sobre la historia, lo cual acepta como lo acepta para otros temas legendarios de positiva eficacia. Pero, por lo que tiene de característica, la historia sagrada le aparece improbable en los dos sentidos del término: inverosímil e imposible de prueba. En cambio, a los ojos del creyente, tal historia, por lo que tiene de característica, es más verdadera que la misma verdad. Entre uno y otro extremo, corre la crítica escrituraria, que aplica a la materialidad de los textos las técnicas de la prueba profana y, montada en la idea de la evolución del dogma, llega hasta los ápices del Modernismo, tachados por la Iglesia.

En suma: suceder ideal para unos, sobre sustento real, y suceder irreal para otros. Y en ambos casos, suceder propuesto como real, y no en libre juego inventivo como el suceder ficticio de la literatura; preñado de valor emocional y ético, y no descepado en la pura nota intelectual como el objeto matemático. Y, sobre todo, de intención sobrenatural. La intención, siempre la intención, es nuestro reactivo por

excelencia (VIII, 21-3º). La religión como "superchería voluntaria", grata a algunos Setecentistas, no pasa de ser una ligereza.

26. *Escolio sobre el Modernismo.* También la Iglesia procede por deslindes cuando califica y rechaza herejías o meros desvíos. Según los filósofos creyentes, el deslinde se opera entre movimientos positivos y negativos. Para ellos la herejía es cosa negativa, no sólo con relación a la ortodoxia, sino que es negación en sí misma, tan implícita como el agua en el río o como la pincelada roja en el color rojo. Históricamente, la Iglesia nace entre herejías, imperfectos desprendimientos de origen; y definido su dogma, se purga en deslindes. Con la Edad Moderna, mucho menos clara que la Edad Media en su sentimiento de la ortodoxia —acaso por ser hija de concepciones heréticas—, sobrevienen efectos del desuso o agonía de procedimientos mentales, confusión opuesta a la de orígenes, y aparece la posibilidad de falsos deslindes. Algunos creen que el Modernismo no hubiera sido tan crudamente rechazado por la Iglesia medieval. La Iglesia, en su madurez, conllevaba y absorbía algunas acciones irregulares que la secundaban por las fronteras: el franciscanismo, las Cruzadas, la mística de varias tendencias.

27. *Tiempo y espacio en el suceder teológico.* Aquella parte de la historia sagrada aceptable para el descreído es el acarreo de historia profana. Este acarreo ofrece la nota efímera del suceder histórico, que va muriendo conforme acontece. Pero lo característico de la historia sagrada, íntegramente acepto al creyente, es atemporal. La criatura literaria era permanente como hija de la ficción, pero no sobrenatural y extraña al tiempo; más bien, perdurable. El objeto científico era permanente hasta donde subía en abstracción, aunque ya en la matemática sublime aspira a la independencia metafísica, como una parte de Dios mismo, cuya existencia sólo se limita en la contradicción. El halo supratemporal del suceder teológico sólo tiene relación metafórica con las otras especies de perduración. El cristiano no podría quedarse en lo histórico, porque necesita una relación siempre

actual con Dios. En la conciencia del cristiano, Cristo nace, sufre, muere y resucita incesantemente. Ha dicho nuestra Gabriela Mistral en su *Viernes Santo*:

> Aún Jesús padece. . .
> Está sobre el madero todavía.

Este aspecto de la cuestión, siempre que la cuestión se reduzca a un contorno sin contenido, es el que más se parece en superficie a la ficción literaria o al ente matemático, experiencia pura de reiteración indefinida (traslado a la cuantificación de los datos). Otro tanto acontece para el elemento espacial: la Pasión de Cristo toca un lugar geográfico, pero apenas lo toca y vuela. Jerusalén no sólo es Jerusalén, también es el corazón del pecador. Aquí la patrística, como se verá, acude en auxilio de la escolástica (VIII, 31).

28. *Concepción teológica del tiempo histórico.* La concepción teológica modifica de dos suertes el tiempo histórico: *1)* por sus límites, y *2)* por su serie. En uno y otro caso, lo afecta en su representación esencial, en su sabor y sentido.

1) Límites del tiempo histórico-teológico. Esta consideración es generalizable a la historia profana. La historiografía clásica, de tipo helénico, y la historiografía moderna, contrastan en cuanto a la noción del tiempo histórico con la historiografía de los siglos medios que Schnürer llama "el periodo eclesiástico". Tanto la Antigüedad como la Edad Moderna consideran el tiempo histórico en sí mismo y, dentro de él, se acercan por anhelo intelectual a entender la carrera humana. En cambio, la crónica medieval, ya occidental o bizantina —y aun la musulmana, que arranca seis siglos más tarde y casi llega a nuestros días—, parte de una previa noción mística. El tiempo histórico les es mero tránsito para ilustrar el proceso de la salvación; breve entreacto terrestre en el gran drama del ultramundo (III, 48). Comienzan prácticamente en la creación del mundo, y de pronto se interrumpen en el Juicio Final, saldo trascendente de la experiencia que luego se vuelca en una expansión extrahistórica. La crónica bizantina computa los años comenzando por la Creación. La crónica de Nuremberg deja unas páginas en blanco

tras el registro de los últimos acontecimientos, y luego anticipa una estampa del Día del Juicio. La carrera terrestre se divide en dos eras, la de ignorancia y la de gracia (a. c. y d. c.), anunciada esta última desde la primera profecía.

2) Serie del tiempo histórico-teológico. Esta consideración sólo se aplica a la historia sacra o a los acarreos sacros que la profana lleva consigo. La refracción tiene dos manifestaciones: *a)* presencia actual del pasado, y *b)* presencia actual del porvenir. Es decir, recurrencia y profecía.

a) La recurrencia no significa aquí, en general, aquella reconstrucción de un pasado según intuiciones presentes que permite decir a Croce: toda historia es, en sentido ideal, contemporánea. Esto se aplicaría igualmente a la historia profana. Aquí la recurrencia es un revivir y un "repadecer" místicos de hechos ya pretéritos. Al santo, de modo subjetivamente efectivo, Cristo vuelve a salirle al paso, sangrante y colgado del madero como hace siglos. Caso de gracia para la teología, caso de alucinación para la psicología, y siempre suceder *sui generis* fácilmente discernible del literario y del matemático. Por un subterfugio literario, Hilaire Belloc, para ofrecernos la reconstrucción de una batalla, imagina que su personaje cae en una pesadilla sonambúlica y presencia un acontecimiento pasado (*The Eye-Witness*). Aquí acomodan los fenómenos fronterizos de traslado sonambúlico y aun de doble personalidad, en que la ciencia alarga tentáculos vacilantes. La literatura los explota provechosamente, tema del hombre disyuntivo o tema del dormido-despierto, en sazones ético-religiosas más o menos claras: *El extraño caso*, de Stevenson; *La vida es sueño*, de Calderón.

b) La profecía se sitúa en escala, desde la previsión práctica o de sentido común, pasando por la crítica o científica, hasta la adivinación, la premonición y la revelación. Los primeros grados son procesos lógicos, comunes a todo posible suceder. Los últimos, que también la ciencia investiga como episodios fronterizos, son, según el caso, metapsíquica o historia sagrada. Y entonces valen para la religión como avisos sobrenaturales del cielo y constituyen la sustancia de la profética. Kant (*Si el género humano se halla en mejoría constante*) explica que la profética no se funda en le-

yes naturales como la previsión de un eclipse, sino en la comunicación sobrenatural o como tal entendida. Pero luego se subleva contra su propia objetividad de expositor, y hélo declarando que el único medio de anticipación consiste en crear uno mismo el hecho que anuncia, y que la sagacidad de profetas y políticos se reduce a denunciar las malas consecuencias inmediatas de sus propias torpezas, en que ellos han sido los primeros testigos. También Aristóteles hacía mofa de los augures: ya dice que sólo prevén el pasado; ya, explicándose mejor, que se mantienen en fórmulas oscuras y misteriosas, huyendo de la precisión y de la mención de tiempos determinados, y cobijándose por las dudas en las especies más generales, como aquel que, en vez de apostar a pares o a nones, apuesta a que va a salir "un número". En todo caso, la observación de Kant sobre los políticos sólo encaja en el primero de los tres tipos, que él mismo establece a continuación: *1)* terrorismo o predicción del retroceso; *2)* eudemonismo o predicción del progreso; *3)* abderitismo o predicción de estancamiento.

29. *Relación humana y causal del suceder teológico* (*Cualificación de los datos*). El suceder teológico tiene relación humana como el histórico, el de las ciencias humanas y el literario, pero tiene causación divina y no natural. Filosóficamente, la historia religiosa es la más causada que existe, por descender de la causa de las causas, única que explica el existir de los seres dotados de alma, antes y después de la historia, atemporalmente, y dentro de la historia con las modalidades que ya se han visto. Junto a esto, las explicaciones de la ciencia sobre la aparición y la evolución del hombre pierden jerarquía explicativa y se vuelven meras descripciones. Aun los salvajes de Tennessee pudieron haberlo entendido así, en vez de figurarse que la ciencia merma la omnipotencia divina. Aunque nuestro punto de vista es laico, no nos veda la consideración objetiva del valor religioso. La religión resuelve de esta manera la antinomia aristotélica entre el carácter contingente de la historia y el universal y filosófico de la poesía (V, 17). De esta suerte entendida la historia, se la ve correr enlazada en los motivos humanos

con nociones místicas de bien, caridad, justicia y redención; por donde se derrama sobre la ética y la política con vigor sólo igualado por la historia profana cuando se inventa otras religiones. Y al mismo tiempo, la historia va tramada en la causa como justificación del dolor humano y promesa de futuro alivio, con un patetismo que sólo la literatura alcanza cuando se sollama de religión.

Esta intensa causación no es el ciego determinismo de los positivistas ni, en general, de aquellas filosofías que pretenden reducir la conducta, la psicología, la historia y la sociología al esquema físico-matemático (IV, 20-2º y 3º; VIII, 12). Para salvar aquí la noción de libertad esencial en la religión, tampoco es necesario admitir la indiferencia de la voluntad frente a los motivos que la solicitan, disputa de librearbitristas y deterministas: basta saltar al terreno de la libertad bergsoniana, la cual "no es tanto libre arbitrio como espontaneidad, imprevisibilidad y creación".*

En resumen, la historia de sentido teológico insiste en el suceder de las especies universales, mientras la profana se apega al suceder de los casos particulares.

30. *El suceder propiamente místico.* La mística no nos compete en sí misma. Pero proyecta un suceder cuya naturaleza cualifica el hecho religioso y que no podemos pasar por alto. El suceder místico es iluminación o es alucinación. En el primer caso posee valor subjetivo; en el segundo, alcanza un tipo *sui generis*, singular, de "objetividad subjetiva", en el sentido en que ha podido hablarse de la "subjetividad física" de los aparatos, considerando que la cámara, al igual del ojo, ve como quebrada la vara sumergida en un líquido. Pues el alucinado tiene ante sí al huésped ideal que es invisible a los otros. Ambos casos, iluminación y alucinación, conservan todo su valor para el creyente, aun cuando se los estudie desde el punto de vista laico, crítico, científico, según lo ha hecho William James. A veces, más que de dos modos se trata de dos movimientos. El primer

* A. Gómez Robledo, "Reflexiones sobre Bergson", en *Ábside*, México, 1º de abril de 1941, año V, Nº 4, p. 236.

caso, en que "Cristo llama a nuestra puerta", es la conversión de tipo emocional, que puede —claro es— relacionarse más o menos con la de tipo intelectual, aunque ésta sea más un pensar que un suceder. Iluminación es el instante en que Francisco de Asís se niega a seguir la alegre partida, porque ha descubierto otra novia mejor que las mortales. No siempre acontece de súbito: véase la fatiga con que se orienta Agustín, a través de mil veredas tortuosas y por entre un espinero de pecados, herejías, dudas y arrepentimientos. Del segundo caso o alucinación son ejemplo las "voces" de Juana de Arco, las "visiones" de María Margarita de Alacoque, y aun los raptos difusos de Teresa de Ávila. La alucinación se parece por fuera a la ficción literaria, pero el caso místico tiene una fuerza inapelable que el caso literario puede no tener sin desvirtuarse por eso. El caso místico tiene una concreción de notas reales, que en la literatura puede ser una mera composición imaginativa más o menos voluntaria; tiene una tiranía, una imposición que en la literatura se queda, comparativamente, en juego de albedrío. Ambos casos místicos, iluminación y alucinación, recuerdan y subrayan lo que suele llamarse inspiración literaria o, en psicología, estímulo genético.* Ya lo sintió Suárez (*De Oratione*, II), y lo han repetido muchos teólogos. Entre los modernos, Grandmaison, Maréchal, etcétera, hablan de analogías de forma y mecanismo entre ambas experiencias. Pero el choque místico echa por tierra, humilla como un poder que viene de arriba. En tanto que el choque literario deja viva una brújula de conciencia orgullosa, parece nacer del yo y ensanchar el sentimiento de su poderío. El extremo de aquella humildad hace de su criatura "el pobrecito del Señor". El extremo de este orgullo hace de su criatura el "divo", el "astro", el "príncipe" de las letras. Cuando ambos sentimientos se juntan en constelación de fanatismo ("Dios con nosotros", etcétera) la humanidad suele padecer las consecuencias.

Bremond observa con agudeza que el trance místico da luz sobre el trance literario, porque, mientras el literato es consciente de su juego de ilusiones y como tales las desea,

* A. R., "Los estímulos literarios", *op. cit.*, en III, 8 *n.* [*Tres puntos de exegética literaria*, pp. 38-41; en *Obras Completas*, vol. XIV, pp. 267-308.]

el místico, a quien la experiencia se ofrece como realidad práctica, teme ser juguete de una flaqueza de sus sentidos, no queda satisfecho o no acaba de creer su gloria, se tortura, se interroga, se pone a prueba, y deja así una pauta de análisis. Pero tampoco faltan análisis de carácter semejante, aunque de menor angustia, por supuesto, en el trance literario: ya la lucidez de Poe o de Valéry, ya la macerante interrogación de Flaubert, ya la mezcla de lo uno y lo otro en Mallarmé, etc.

Algunos consideran al inspirado, místico o literario, como tipo de supervivencia ancestral, de mente todavía mitológica, de confusión en la homogeneidad primitiva, de involución contraria a la ciencia, etcétera. Aunque, de paso, recomendamos contra esta postura sofística la postura analítica de I. A. Richards (*Science and Poetry*) o la postura apologética de H. Bremond (*Prière et Poésie*). Aquél concluye que ciencia y poesía nos dan beneficios diferentes y por igual modo indispensables. Éste, que la poesía es como una posada camino de la plegaria, y que la una se entiende por la otra, en los dos sentidos (VII, 26). El conocimiento no sistemático de la mística, o de la literatura y las artes, es tan indispensable a la economía humana como el conocimiento sistemático del discurso lógico y la ciencia.

31. *La expresión mística.* Nos referimos al deslinde poético (VII y VIII, 21-7°). Sólo presentaremos aquí las observaciones complementarias que ofrecimos al establecer el método de análisis (VIII, 22, residuo *c*). Para dar salida a las energías alógicas, la religión necesita de esos medios expresivos que fueron un día la patrística, y luego, la literatura mística general. Aquélla operaba dentro del dogma; ésta, en libre ejercicio ancilar de asunto religioso.

Se ofrecen algunas observaciones sobre el "método positivo" de la teología (VIII, 22-2-2°-1). Ya hemos explicado el servicio que prestó la poética literaria a la ciencia de lo divino durante su etapa de formación (II, 13). Dijimos entonces que, cuando la Iglesia llega a la escolástica, todavía la literatura mística sigue siendo indispensable para la expresión del residuo alógico. Aquí la poética ancilar ofrece un apego semántico de tipo literario excelso (VII, 1 y 6). Cosa seme-

jante a lo que sucede con el mito y el filosofema platónicos (II, 12). Así se comprende la impaciencia de ciertos filósofos ante la literatura mística: atribuyen a incapacidad de expresión su falta de "vivencia mística": el místico declara haber encontrado en el fondo del alma tesoros maravillosos, pero no acaba de explicarnos cuáles sean ellos en especie intelectual definida. Tal es el sentido del *silentium mysticum*. La mística es de hondura; la filosofía, de superficie o, mejor, de extracción de hondura hacia la superficie. La emoción de lo divino remedia su falta de explicación con las sugestiones de la poética. Santo Tomás autoriza la metáfora. La literatura la usa por el deleite de las imágenes y *propter repraesentationem*; la doctrina sagrada, y no sólo en el género místico, la usa *propter necessitatem et utilitatem*: así cuando nuestra Sor Juana, en una como metáfora interior, entiende a través de la música el misterio de la Trinidad (III, 38).* Tal es la "metáfora oscura" que Santo Tomás recomienda, por cuanto hace trabajar al espíritu. Lo propio venía a decir Góngora en una carta, defendiendo sus enigmas poéticos.** Pero no por eso rechaza Santo Tomás la metáfora humilde y llana, pues sabe que hay que ir a buscar muy lejos la imagen de Dios, "ya que de Dios más bien conocemos lo que no es que lo que es, según explica Juan Damasceno". O, como decía el Seudo-Areopagita: a Dios se le ve solamente "por un rayo de oscuridad divina" (VIII, 20). Además, el uso del método alegórico para la interpretación obliga a la doctrina a valerse del procedimiento literario (VIII, 27). Pues, dice San Gregorio, "la Santa Escritura suele, en el mismo discurso y por su misma manera de expresión, mediante la simple narración de un hecho, descubrir un secreto" (Santo Tomás). Como el texto de las Escrituras es la materia prima en que la teología trabaja, la metáfora antigua entra también en el lenguaje teológico por corriente de tradición.

Para nosotros todo esto quiere decir que la expresión

* Pedro Salinas, *En busca de Juana de Asbaje*, define con pulquérrimo tacto el temperamento de "estudiosa" en Sor Juana: base intelectual, que no mística y ni siquiera de honda creación literaria.

** A. R., "Reseña de estudios gongorinos", *Cuestiones gongorinas*, pp. 175 *ss.* [*Obras Completas,* VII, pp. 107-109].

mística conserva un valor literario de íntimo apego semántico-poético; y que, frente a ella, el lenguaje escolástico ofrece todos los diversos grados del lenguaje científico no simbólico, desde la indiferencia coloquial hasta el rigor técnico, admitiendo también las aportaciones ancilares de tipo literario.

Así es que el criterio de estimación poética trasciende a la sustancia del pensar religioso. El místico va al infinito, que es hondura, concentrándose en el viaje de ida, cada vez más, hacia la integración indiscernible de los motivos. El filósofo vuelve del infinito a flor de tierra, aclarándose en el retorno, cada vez más, hacia el discernimiento de los motivos. Por eso dice Landsberg que el escolástico necesita del lenguaje para convencer, y el místico, para conjurar (en cierto modo, como el poeta). Y añade: "Un escolástico poco claro como Fichte, o un místico claro como Schleiermacher, son altamente sospechosos." Entre la prueba del escolástico y la fascinación del místico, hay una relación semejante a la que Aristóteles establece entre la dialéctica y la retórica: de necesidad a probabilidad, de inteligencia a ánimo. Para el escolástico, el rigor probatorio convierte la lógica en una ontología, como para la Academia y el Liceo. La fijeza en la forma de la prueba determina un mecanismo y un léxico de carácter técnico. En cambio, el lenguaje místico camina por los senderos del acierto estético.

32. *Pensar o conocer religioso y pensar o conocer literario.* Por el puente de la valuación formal, llegamos ahora a enfrentarnos con el verdadero pensar o conocer religioso, que preferimos considerar en su tipo eximio, en la teología cristiana. Trátase aquí del conocimiento de realidades *sui generis*, cuyo género es lo sobrenatural. Las fases de este conocimiento son: *1)* presencia por alucinación; *2)* iluminación por revelación; *3)* adquisición mediante técnica especial, en dos sustentos: *a)* fe o disposición mística del ánimo, y *b) Philosophia perennis* o progreso mediante una disciplina específica.

Refiriéndonos sumariamente a lo antes dicho (VIII, 30), la alucinación es sobre todo física, ya concreta o ya difusa; la

iluminación, sobre todo, espiritual. La adquisición es suficiente en la sola fe (VIII, 22), y puede o no alcanzar el saber teológico. Ello es indiferente al fin práctico, pero no al fin teórico que aquí nos importa. El santo no necesita ser teólogo, como el poeta no necesita definir su poética. La alucinación (objetiva) y la iluminación (subjetiva) se acercan a la inspiración literaria. La última fase o adquisición mediante una disciplina, en cambio, se distingue fenomenalmente del pensar literario. Para el deslinde, comencemos por trazar la estructura de ambos órdenes del pensar: a un lado, un suceder *sui generis*; a otro, un conocer en el sentido más lato. Suceder y conocer religioso o literario, según el caso. Se ofrece una instancia aclaratoria: el carácter activo o pasivo, y los matices intermedios, en el conocer del suceder. La intención voluntaria de la experiencia, en su más y en su menos, va implícita en la valoración de esta gama de actividad, en que no vamos a perdernos.

En efecto: los términos "actividad" y "pasividad" se prestan a múltiples cubileteos de sentido, y uno en otro se implican. Por eso es inconveniente pretender puntualizar sus matices, y peor aún levantarlos en escala vertical, sobreponiéndoles un criterio de "dignidad" mayor o menor. Cierto que los viejos sofistas, Gorgias y Protágoras, no se equivocaban al reconocer una alta dignidad en la aceptación del engaño práctico que es la literatura; * cierto que Aristóteles supo muy bien lo que se dijo al confrontar, con cierta valuación dignificante, la poesía con la historia (V, 17). No volvamos sobre lo que ya tenemos dicho en varios capítulos anteriores. Esta "dignidad", a que se refieren los antiguos, tiene un sentido que no se enturbia en consideraciones sobre lo activo y lo pasivo, como acontece con algunos apologistas de última hora. En éstos averiguamos que el conocimiento perfecto es totalmente inactivo: la fe. Y que, sin embargo, la alucinación es la actividad máxima. Que la fantasía es lo más indigno, en el sentido tomasiano de que "la *poética* es ínfima entre las doctrinas". Y que, sin embargo, la inspiración literaria es el ejemplo mejor que, en el orden natural, puede

* A. R., *La crítica en la edad ateniense*, § 93 [*Obras Completas*, XIII, p. 61].

darse de la iluminación mística. (¡Bremond lo había matizado ya con tan fino tacto!)

Pero si los matices de lo activo y lo pasivo pueden confundirnos, la gama de la intención, siempre la intención, puede orientarnos.

33. *Gama de la intención.* Volvamos a nuestro esquema dinámico, reducido económicamente al blanco, al ente, que ya ha recibido el impacto de la captación (VIII, 15). Del ente real, del matemático y del literario, hemos hablado mucho: nos entenderemos ahora con un guiño. No así del ente religioso, que exige ahora especiales desarrollos. Y sea la gama de la intención, donde la palabra "normal" significará frecuencia mayor, y la palabra "anormal", frecuencia menor, sin nebulosas preocupaciones psicopáticas.

1) En el conocer objetivo y normal. Este conocer se reduce a la recepción de un dato nuevo, y lleva una nota, más o menos tenue o patente, de sorpresa. El dato viene de afuera, por su propia virtud. Si hubiera sido solicitado, sería ya un conocer subjetivo, normal, del tipo que llamaremos obvio. Aquí, por hipótesis, no ha habido preparación voluntaria o intención. Orden religioso: los encuentros callejeros del Buda —miseria, dolor y muerte— lo mueven a la reflexión sobre la vanidad de la humana existencia, de que partirá su doctrina. (Referencia a la "conversión" de estímulo objetivo.) Orden literario: Daudet y la inspiración de su *Arlesiana*, al oír los gritos de unas mujeres.* Referencia a los estímulos genético-sensoriales (VII, 19 y *n.*; VIII, 30). El discrimen, enraizado en la percepción del dato, se despliega en la ulterior elaboración, ya en el interior de la conciencia, ya en la ejecución o poética.

2) En el conocer objetivo y anormal. Objetos de la alucinación y la pesadilla, que también pueden asumir ulteriormente funciones de revelación religiosa o inspiración literaria. Aquí, de nuevo, la intención sólo aparece en esta posible elaboración *a posteriori*. El objeto de la alucinación se sustituye en concreción de notas al objeto normal, aun cuando el sujeto desconfíe, como decía Bremond. La alucinación de

* [*Obras Completas*, XIV, pp. 125 y 280.]

la droga sólo es intencional o provocada de modo general, pero no el objeto preciso, imprevisible en principio. Romeo elogia al honesto mercader, porque el veneno que le vende no engaña: Romeo ya sabe que ha comprado su muerte. Pero el vicioso de la droga nunca conoce de antemano al fantasma que acudirá a su cita. (Referencia al espiritista, que a veces evoca al espíritu por su nombre, y otras veces recibe a un huésped inesperado, que hasta puede ser un "duende chocarrero", ¡este vengador implícito en el fraude!) Los habituados aseguran que logran con la droga una relativa coherencia de "sueños continuados". Así también la imagen de la pesadilla, imprevisible en principio, suele ser recurrente; y creo que voluntaria sólo llega a ser en casos excepcionales de técnica psíquica. La pesadilla da una elaboración ulterior de supersticiones folklóricas y augurales, casta de revelaciones descastada. (Referencia a las premoniciones objetivas, presencias sonambúlicas, provocaciones de sugestión o fascinación, etc).

3) En el conocer subjetivo y normal. Aquí no hay presencia ante los sentidos, sólo presencias ante el espíritu. Pueden ser esperadas, conscientemente provocadas, y éste sería el caso obvio que no necesita explicación. Pueden también ser inesperadas, nociones de aparición espontánea en que no sabíamos haber participado. Orden religioso: iluminación. Orden literario: inspiración en general. (No confundir "inspiración" con "excelencia".) Esta captación instantánea, como por derrame del rapto literario o del religioso, ya hemos visto que se da hasta en el pensar científico (III, 29 y 38). Puede interpretársela también como explosión de lo homogéneo espiritual y latente sobre lo heterogéneo evolucionado. Lacordaire diría: "el rayo adánico".* Teológicamente, es reflejo de la inteligencia angélica que deja inútiles las andaderas de la razón. Precipitación de una simiente divina, pondera Dante. Inoculación, define Goethe. El discrimen entre el caso religioso y el literario es de orden semántico. Y se hace más manifiesto en la elaboración ulterior, interna o artística. Así dice Valéry que el primer verso lo dictan los dioses y el resto del poema tiene el poeta que engendrarlo

* [Cf. la p. 211; *Al yunque*, México, Tezontle, 1960, p. 97, y *Obras Completas*, XIV, p. 22.]

conscientemente. El matiz es cambiante. En recta doctrina, se admite una vaga preparación o solicitación previa. La fe se da a quien la espera. La espera puede ser lúcida o adormecida. Sin duda Claudel estaba maduro para la creencia, cuando lo iluminó el relámpago al encontrarse con "el milagro Rimbaud", encuentro al que Claudel atribuye su conversión, acaso exagerando un poco. También la inspiración literaria prende sólo, como la semilla de la parábola, en el terreno propicio. Cuando Urbina grita: "Amanecí poeta. ¡Buenos días!", es que, desde la víspera, había anochecido poeta.

4) En el conocer subjetivo y anormal. Reformemos el refrán como hacía Quevedo: "Místico, poeta y loco, todos lo somos un poco." Y es creencia general que el místico y el poeta son siempre algo "chiflados". Por donde se nota el deslizamiento de lo "poco frecuente" a lo "anormal". La Antigüedad —Sócrates, Platón, Demócrito, el mismo Aristóteles— exigen de la poesía cierto arrebato de locura. Aristóteles analiza el cadáver del poema, dando por supuesta la previa inspiración, pero en ninguna parte la niega, y a veces la alude tímidamente: cae fuera de su oficio, eso es todo. De parejo modo, Santo Tomás, mientras se aplica a la demostración racional de la doctrina, da por aceptada la fe, que constantemente alude en su discurso; es base de su oficio, eso es todo. Cumbre angosta en que se puede rodar de un lado o de otro, y en que sólo por hazaña de equilibrio se sigue de frente, contemplando a un tiempo las dos laderas: fe y razón. La doctrina sacra traza el límite allí donde aparece la autoridad definitoria del dogma. En cambio, el Gay Saber sólo choca contra la sensación estimativa de épocas y sociedades. Jalonar fronteras de la enajenación no nos pertenece. El declive es tan escurridizo, que hay locos que sólo lo son por simular su locura. Pero ni la mística ni la poesía se simulan. Los ángeles labran para San Isidro; el árbol canta para el poeta. Lo que el mundo piense no importa.

34. *Gama de la compulsión. 1º* Concluimos del excurso anterior que el orden religioso es más compulsorio que el literario. Entre el ente divino y el ente a sabiendas ficti-

cio cabe un universo; así como cabe otro entre este ente ficticio e inmanente de la literatura y el ente ficticio sometido a ulterior validez deductiva de la matemática; y todavía cabe otro universo más entre los entes matemáticos y literarios y los objetos científicos e históricos. Estos universos son los abismos del deslinde, por donde hemos procurado viajar sin vértigos.

El ente divino trae compulsión óntica. El ente literario trae, para el que lo crea, sólo una compulsión vocacional; y para el que lo recibe, sólo una compulsión convencional y provisionalmente aceptada. Examinemos estos dos sentidos de la compulsión literaria: *1)* creación y *2)* recepción, y confrontémoslos con la compulsión mística.

1) La compulsión en la creación literaria es de grado menor que la mística, *a)* no sólo por intensidad en los casos generales, *b)* sino también por significado en todos los casos.

a) Por intensidad, se dan en la vocación literaria compulsiones de intensidad suma, pero que difícilmente llegarían al extremo de la vocación mística. Claro que hay una necesidad en la vocación literaria. Así vemos que, con extraña frecuencia, el poeta se abre paso hacia su destino entre las protestas familiares y las maldiciones de todos, como en el poema de Baudelaire que aun el dulce Gautier ha comentado con amargura. Hasta puede ser que así convenga, a juzgar por la ejemplar historia del ramplón Chapelain, único niño educado premeditadamente para ser poeta. Poeta y místico son hijos de la mala vida: "¡Sígueme, y olvida los nombres de tu gente!" Ovidio, reprendido por su padre, le ofrece consagrarse al derecho y no hacer más versos. ¡Pero la carta en que se disculpa le sale en verso! Heine juega y pierde la herencia a la cara y cruz de dos palabras rimadas. Y la vocación obligó a la pobre Sor Juana a refugiarse en el claustro, para huir de un mundo inoportuno donde una mujer con letras no tenía sitio, a reserva de que la estupidez institucional se vengara al fin, privándola de sus libros: propia patraña del sabio encantador Frestón que, por las piadosas manos del Cura, el Barbero, el Ama y la Sobrina —¡Dios los perdone!—, dio al fuego con la biblioteca de Don Quijote.* Hoy

* A. R., "Frestón", en *El Cazador* [1921; *Obras Completas,* III, pp. 157-9].

sabemos que la vocación literaria contrariada produce dolencias y perturbaciones.

b) Por significado, la compulsión literaria es asunto de psicología privada, no de exigencia metafísica. Pertenece al orden particular, no al universal. El poeta, para su buen régimen personal, necesita que le dejen en libertad de crear sus entes. Y en casos extremos, hasta puede enfermar si lo coartan y lo privan de esta actividad; pero no teme condenarse en el sentido místico, como el creyente que prefiere morir a abjurar sus credos.

2) La compulsión en la recepción literaria es exactamente la "suspensión voluntaria del descreimiento", que decía Coleridge.* Quien niegue oídos a esta compulsión convencional sólo pierde un goce: allá él. Será una persona inferior e intratable, pero no va a pasarle nada. Aquí sí que se trata de una compulsión mínima por intensidad a la vez que por sentido. El que podemos llamar creyente literario entiende lo que dice Arriaza de la pintura:

> . . . el mismo sol se asombra
> de no poder dar luz al rasgo oscuro
> que condenó el pincel a eterna sombra.

Y cuando escucha la copla popular andaluza:

> Que está mi almita más negra
> que noche en el descampao,

todo el sol del mediodía es impotente para alumbrar el instante de negrura que inunda su ánimo.

El no creyente literario pasa de largo sin oír más que vanos ruidos. Lamentable; pero la compulsión cultural no posee bases como las que fundan la fuerza de la compulsión catequista, y aun entre los más preocupados de la compulsión cultural, hay muchos que siguen sordos a las letras humanas y, en el fondo de su conciencia, no les conceden grande importancia. Éstos piensan, como Saint-Évremond, en el pasaje ya citado (VIII, 5 *n.*), que las letras humanas, a lo sumo, son "útiles para la conversación".

2º La gama de la compulsión corresponde, desde la otra orilla, a la gama de la intención. Ya nos vamos transportan-

* [Cf. *Obras Completas*, XIII, p. 302.]

do del tirador al blanco, al blanco dotado de poder atractivo. Vemos que la compulsión entraña peligro y sacrificio. Por ahí ha puesto Heidegger a la moda cierta cita de Hölderlin sobre el peligro supremo de la poesía. Este peligro sube de punto en la compulsión religiosa. La revelación está en la fuente del dogma, pero lleva riesgos como todo premio superior. Desde que se interpone la autoridad mediadora de la Iglesia, recibir una revelación es caer en sospecha de herejía. Santa Juana muere en la pira; José Lumbroso es arrumbado en las cárceles de la Inquisición.

Tal es la compulsión exterior y dogmática, que corresponde a la compulsión vocacional o íntima de la literatura. Este sentido compulsorio en lo externo y en lo interno puede generalizarse al sentido compulsorio de la verdad en todos los órdenes teóricos: sea la verdad estética, tirana en su reino independiente; sea la verdad de abstracción estructural, en la matemática, esclava de sí misma; sea la verdad natural, impuesta a las disciplinas del suceder empírico.

Pero (atención al discrimen) la verdad teológica se declara compulsoria por absoluta necesidad metafísica; la verdad lógico-matemática, por coerción intuitiva y trabazón deductiva; la verdad de la historia y de la ciencia real, por correspondencia con las comprobaciones empíricas del mundo exterior, y en parte también, por coerción del discurso; la de las bellas artes, por acomodación estética, y también por acomodación ejecutiva a los elementos del mundo exterior que maneja; la de la literatura, por acomodación estética de naturaleza lingüística y por expresión de la ficción literaria. Y todavía en las ciencias reales, según la invasión de lo subjetivo humano, encontramos un máximo de contenido metafísico en la ética que, como decía Kant, crea ella misma sus fines, conforme a imperativos no dictados inmediatamente por la naturaleza. Crea sus fines, no sus objetos en el sentido en que hemos hablado antes de la creación de objetos abstractos (VIII, 19). Pues los objetos de la ética son el yo y el prójimo, que no hemos inventado nosotros (III, 52, 57-2º).

En suma, que aparte de los orbes rígidos a que no podría escapar el espíritu y aparte del mínimo de realidad, todo lo

cual fue examinado en el capítulo VI, la literatura, comparada con los órdenes no literarios, parece extraer de sí misma su verdad en grado mucho mayor que las otras posturas teóricas, y tal es el sentido de su inmanencia (VIII, 21).

35. *La prueba de Dios*. Démos un paso más. Nos acercamos definitivamente al blanco. Desde el punto de vista de la adquisición, el ente divino se convierte en la revelación o en la prueba de su existencia. El valor de la revelación en sí no nos incumbe, y fenomenalmente la revelación está ya descrita. La prueba de la existencia de Dios no nos corresponde para juzgar de su validez teológica, sino en cuanto descubre la estructura del pensar religioso y es en síntesis todo el asunto de la teología. Además, al examinar la historia del problema, encontraremos ya formulado y como mandado hacer para nuestro uso el contraste entre el ente divino y el ente literario ficticio.

Volvamos a los tiempos áureos (VIII, 23). Lo más universal es lo más verdadero. Lo universal absoluto es Dios, verdad de las verdades. Lo menor deriva de lo mayor y nunca a la inversa. De aquí parten las pruebas. Antes de llegar a la elaboración canónica de tales pruebas, se ha recorrido un largo tránsito por las doctrinas platónicas, estoicas, plotinianas, hasta la patrística, así como luego viene otro tránsito entre la patrística y la medieval, donde son perceptibles desvíos, mezclas, divergencias que seguramente hacen crisis en el misterio de la Trinidad. Las pruebas de la teología son escriturarias o escolásticas. Las primeras son asunto de revelación y presuponen las segundas, o sea que presuponen la demostrabilidad de la existencia divina. Sólo éstas nos afectan. Se clasifican generalmente de la siguiente manera: *

1º Psicológicas. *Ideas innatas* e inconmovibles, de verdad, bondad, justicia, etcétera, que requieren, por una parte, la participación en las respectivas especies universales, y, por otra, la inmutabilidad intrínseca cuya eternidad sólo puede venir de Dios. A estas dos fases corresponden otras dos de orden psíquico-ético: la *deontológica*, ley moral que supone

* Dr. A. Amor Ruibal, *Los problemas fundamentales de la filosofía y del dogma*, vol. VI.

un legislador; la *eudemonológica*, deseo innato de la inmortalidad feliz.

2º Cosmológicas. Derivan del universo visible. Las principales: *físicas*, orden y belleza del mundo; *antropológicas*, naturaleza del alma y del compuesto humano; *teleológicas*, finalidad que se observa en la cosas; *cineológicas*, mutabilidad y movimiento de los seres contingentes.

3º Metafísicas. *Contingencia* del mundo, cuyo ser finito y temporal exige una causa infinita, eterna y necesaria.

4º Ontológicas por antonomasia. De la *idea* de Dios como el mayor ser pensable, se infiere su existencia real.

Estas pruebas suelen andar mezcladas. Para la sola representación del ente, nos importan exclusivamente las ontológicas, con alguna referencia a las psicológicas. Lo demás es asunto de filosofía religiosa. Las psicológicas, sistemadas por San Agustín, asumen cierta vigencia general por su coherencia lógica y por su conciliación con las ideas neoplatónicas. En San Anselmo encontramos las ontológicas, por cuanto prescinde de las ideas innatas. En San Buenaventura, la insistencia en el intuicionismo y la mística. En Santo Tomás, el esfuerzo por fundirlo todo en el aristotelismo.

La labor escolástica en cuanto a la prueba de Dios se desarrolla en tres etapas: *1)* la empírica; *2)* la dogmática; *3)* la crítica.

1) La empírica. Escolástica primitiva de San Juan Damasceno, mera yuxtaposición sin valuación. Etapa preanselmiana.

2) La dogmática. Clasificación de valuación o categorías. De San Anselmo a Santo Tomás, con variantes múltiples.

3) La crítica. Periodo de la teoría en que hay ya selección, aceptación y rechazo. Se inicia en Santo Tomás, se acentúa en Escoto, degenera en Occam, Biel, Cusa.

Los saldos de la primera etapa derivan a la segunda, y los de ésta son tamizados en la última. La primera se resuelve en las siguientes. La última toma sus fuentes en la teoría de las participaciones de las criaturas en el ser del Creador, en la teoría peripatética de la potencia y el acto, y en la teoría aristotélica del movimiento, que padece una eli-

minación sucesiva desde Escoto hasta Cusa y Galileo, y que hemos visto aún palpitar en las pruebas matemáticas de Leibniz (VIII, 13).

No necesitamos la historia íntegra del problema. Nos fijaremos en San Anselmo, donde encontramos el argumento que importa a nuestro discrimen.

San Anselmo, ocho siglos más tarde que San Agustín, halla que éste concede una peligrosa supremacía a lo subjetivo, tal vez porque deja abierto un hiato y comienza con su escala griega, admitiendo ya un ser creado, de cuya alternativa con Dios va a resultar la prueba buscada. San Anselmo se apoya en una entidad metafísica que resista el análisis lógico. Su prueba es triple: *a)* Por la participación mayor o menor de las cosas buenas en el bien, el cual tiene que existir encima de ellas, lo que refuerza a San Agustín con doctrinas neoplatonizantes y seudo-dionisianas. *b)* Por la participación de las cosas existentes en el ser sumo, de donde aquéllas necesariamente toman su existir. *c)* Por la mutabilidad de las cosas finitas que, por sólo participar del Ser en mayor o menor jerarquía, demuestran al Ser. El argumento ontológico se refiere al punto segundo y, como consecuencia, al tercero.

Dios, dice el obispo de Cantórbery, es el mayor ser o ente pensable. Si Dios no existiera, tal sumo ser pensable no sería ya el mayor, pues un ser inexistente es *a fortiori* inferior al ser existente. El argumento ontológico se desmenuza en tres postulados: *1)* si tenemos verdadera idea del ente más grande posible, o sólo una representación aproximada; *2)* si tal idea, concediendo que la alcancemos, responde a la verdadera idea de Dios; y *3)* si supuesto lo primero y lo segundo, de la idea del ser más grande se concluye necesariamente su existencia. Las objeciones de los teólogos, en cuanto a que estos tres postulados presuponen lo que pretenden demostrar, no nos incumben. La prueba de San Anselmo se reduce a esto: si Dios es pensable, sólo se lo puede pensar como existente. Y como en la atmósfera mental de la época se pensaba en función de Dios, la prueba es completa dentro de esos hábitos mentales. Sin embargo, tal prueba encontró opositores, y reservamos para más adelante este debate

por lo que interesa a nuestro objeto. La respuesta de San Anselmo a las objeciones que se le opusieron no fue feliz y ni siquiera trasciende a la historia ulterior del problema. La primer postura de San Anselmo (*Prosologio*) es ontológica. Su segunda postura o defensa contra los ataques (*Contra Insipientem*) evoluciona inesperadamente hacia la postura psicológica y mixta, a la manera de las pruebas agustinianas *a posteriori*. El mismo Santo Tomás, que tercia más tarde en el debate, sólo parece tener en cuenta la primera postura de San Anselmo. De ella derivan también hasta cierto punto las ulteriores pruebas de Dios que encontramos fuera de la escolástica: Descartes, Malebranche, Leibniz, Hegel, aunque en todos ellos aparecen nuevas modalidades.

Para apreciar en toda su nitidez la verdadera fuerza del argumento teológico, sin perderse en las marañas de razonamientos ni entrar siquiera al fondo de la cuestión, basta con examinar el esquema lógico de Santo Tomás, tal como se lo aplica a lo largo de la *Suma*. Tal esquema se reduce a los siguientes términos:

1º Dificultad o problema que el argumento escolástico se propone destruir (*Ad primum sic proceditur*), a lo que suelen seguir algunos *Praetera*.

2º Objeción (*Sed contra*), en que aparece el argumento de autoridad: ya la fe, ya la Sagrada Escritura, ya una demostración anterior que, a su vez, se fundó en la fe o en la Escritura: tipo comparable al último ente o consecuencia matemática, cuando se lo erige en nuevo postulado (VIII, 15-a y b).

3º Conclusión, que va marcando las etapas ganadas (*Respondeo dicendum*).

De suerte que, sin el artejo segundo fundado en autoridad, no habría demostración posible. Y, desde luego, el concepto de la demostración que invade la obra es de pura lógica aristotélica. Y aquella lógica fue una ontología, un conceder previamente la existencia.

Tal es, en espectro, el pensamiento escolástico. Al organizarlo, Santo Tomás nos deja advertir con toda nitidez que sólo adelanta por compulsión dogmática. Junto a esta escala de hierro, el pensamiento literario es una escala de aire. El

ente divino impone al sujeto su existencia en una alternativa que parece decir: —Te ordeno pensarme; y pues me piensas, existo; y pues existo, pude ordenarte que me pensaras, etcétera. Y así en ciclo cerrado. El pensamiento literario fue, en cambio, el solo creador de su criatura. Una vez concedida la Creación, claro está, y todas sus ulteriores contingencias (VIII, 34).

36. *Confrontación inversa. La literatura vista desde la teología.* Para redondear el examen, veamos ahora la literatura desde la teología, pidiendo las gafas al Ángel de las Escuelas, *salva reverentia* (VIII, 23).

El ente religioso se reduce al ser divino, del que son entidades secundarias y dependientes las categorías angélicas, las milicias de santos y bienaventurados, las almas inmortales. A la plenitud ontológica corresponde el ser absoluto: Dios es, Dios no sucede. Conforme descendemos la escala, encontramos ya el suceder, primero en modalidad singular y extendido en tiempo *sui generis.* Ya el ángel admite el suceder. La caída de Luzbel es una manera de historia mística. Lo es también, en concepto y fuera del reconocimiento expreso por la Iglesia terrestre, la admisión en la cohorte de los santos. Lo es, en igual sentido, la salvación de un alma después de la muerte corporal o tras el proceso del purgatorio. En cuanto a la Cristología, admite ya un tinte histórico más concreto, por cuanto la Encarnación acepta la antropología y consiente la biografía. Para el pensar religioso, por entre matices de doctrinas y sectas, el ser y el suceder de las entidades tienen una virtud compulsoria. La virtud compulsoria es interna y externa: interna si nace de la fe y de la mística, externa si de la Iglesia reconocida. Se trata de creencias necesarias, imprescindibles, órdenes teóricos de entender el mundo u órdenes prácticos de conducir la vida, dictados por la tradición de los jefes metafísicos y sustentada ésta en las revelaciones. Tales creencias no requieren ser demostradas. En torno a su fortaleza y para diversos fines, la razón se limita a hacer algunas guerrillas auxiliares y una que otra salva de respeto. La teología no es más que un comentario especial sobre el asunto de la fe establecida; no es

ni podría ser una verdadera prueba. El Dios que se discute no es el Dios de las religiones, sino ese su lugarteniente que se llama Dios de las filosofías.

El ente literario, múltiple y particular por esencia, pues hay tantos entes como hay poemas y poetas y aun configuraciones literarias anteriores a la obra o definitivamente tácitas, está tramado en un suceder singular, intencionalmente ficticio, interior a la mente humana, subjetivamente intemporal, pero su ser y su suceder se confunden. El que exista o más bien aparezca es ya cosa de nota histórica que —concedámoslo a los antiguos— en cierta manera imita a la naturaleza por cuanto es remedo del suceder empírico. En el sentido tomasiano, ni siquiera hay creación poética, porque el arte es sola forma, y la forma no propone verdadera novedad ontológica, sino sólo novedad combinada y metafórica. La forma potencial preexiste en la materia, el hacer artístico se funda ya en naturaleza, y ésta descansa en creación divina. El arte no puede inducir formas sustanciales, sino por virtud de naturaleza. Las formas artificiales o artísticas "nuevos son accidentes" y se reducen —como la invención literaria, según Goethe, objetando al que le hablaba de "originalidad"— a composición, orden y figura, a nueva estructuración fantástica de lo ya existente. Ante lo uno absoluto, supratemporal e imperioso, el ente literario es múltiple, fingidamente temporal, e indiferente por cuanto al entendimiento del mundo y a la conducción de la vida, salvo la necesidad de expresión formal, particular por naturaleza, que Santo Tomás le da de gracia (Compulsión vocacional: VIII, 34).

37. *La Isla Encantada.* Estamos ya en el momento de apreciar en todo su alcance la objeción levantada contra la prueba de San Anselmo.

He aquí que el monje Gaunilón —el Kant medieval, según Hegel—, comienza a objetar a San Anselmo en términos que parecen pensados de propósito para poner fin a esta nuestra odisea del deslinde.

GAUNILÓN. Si Dios existe sólo porque puedo pensarlo como existente, entonces existe también una Isla Encantada,

puesto que ahora mismo estoy pensándola. Esto sin contar con que el insensato piensa en Dios como en una cosa no existente.

ANSELMO. Dejemos al insensato. La proposición que a él se refiere no es más que un equívoco sobre la palabra "pensar" o "concebir". En tal caso, no se trata ya de Dios, sino de una palabra hueca, puesto que se niega el objeto que ella designa. Entonces podríamos discutir sobre el agua seca o el fuego frío, pues que se los puede mentar sin poder pensarlos. En cuanto a la Isla Encantada, es perfectamente pensable, pero el paso de la idea a la existencia sólo se da por necesidad en el ser infinito, único para quien vale la prueba, y no para el finito. La existencia no es esencial en la Isla, y sí lo es referida a Dios. Los atributos o cualidades de la Isla son contingentes y dependientes, mientras que Dios es absoluto e independiente. Preveo desde aquí que, dentro de muchos siglos, habrá un cierto Spinoza que diga: "Estoy hablando de ideas, y no de pinturas que se le forman a uno dentro de la cabeza."

Ya tenemos aquí el contraste claro entre el ente religioso y el literario. El ente literario ni siquiera está obligado a existir en el sentido ontológico. No sólo las "pinturas" o imaginaciones de Spinoza: la misma palabra hueca, el mismo absurdo mentable y no pensable, la Isla Encantada, el Agua Seca, el Fuego Frío, existen literariamente —aunque no ónticamente— en cuanto se los nombra o conjura. La poesía, como dijo en frase intachable el trágico Agatón, es dueña de todas las probabilidades, aun de la probabilidad de lo improbable. La imposibilidad puede, en el orden poético, ser convincente, dijo Aristóteles (II, 25; VI, 2). Todo lo pensable, dijo Demócrito, existe de alguna manera. Y nos atrevemos a añadir: para la poesía, existe todo lo mentable.

La Isla Encantada no existe para la ontología. *Sed contra*, asume una extraña vida metafórica en cuanto levanta la mano el torvo monje Gaunilón. Surge del abismo, mágica y loca, y se arrima por aquella orillada zona del espíritu todavía plástica, todavía no policiada; aquella desde donde todavía se columbra, a balcón abierto, otra posibilidad de naturaleza, otra estructura de la creación, que mal podría ser

ajena a la infinita posibilidad de crear; sin límite ya en la misma contradicción, que a lo mejor sólo por nuestra flaqueza nos vence y no por su propia autoridad. Los viejos teólogos tenían a Dios enredado en telarañas como los enanos a Gulliver. La divinidad del dogma se había encarcelado en su propia omnipotencia. La divinidad de la poesía continúa proliferando milagros —con licencia de Dios, si así le place a la creencia—, y por eso infunde desazón al oribe del razonamiento, cuya delgada herramienta deja inútil.

Pero estos desorbitados engendros no intentan bajar a competir con las realidades que la policía custodia. Se quedan en torbellino etéreo y participan de la condición del fantasma chino, que nunca lo ve quien no sea digno de temerlo. Duerma tranquilo el buen señor en quien, por desuso, se han deshecho ya los canales por donde el alma recibe su sangre demoniaca. Nuestra riqueza es incomputable en su mercado, y no nos pasa por mientes el ir a trocarla a cambio de sus bien contados treinta dineros.

Si Dios no es más que el ente escolástico, entonces nuestra Isla estará dejada de la mano de Dios. Si Dios es creación y voluntad constantes e infinitas, entonces queda todavía mucho por ver, mucho que hablar, muchas de estas palabras huecas que lanzar en la partida de dados, para que Dios escoja las suyas. Por donde la actitud estética se acerca a la confianza religiosa mucho más de lo que sospechábamos.

Y si, en general, tal actitud no arrastra hasta el campo de las peleas a sus adeptos, al punto que el dogma lo ha hecho con sus fieles, es porque el poeta no le pide más a su juego desinteresado que el severo encanto de jugarlo, en figura de irresponsabilidad un tanto solitaria. En el sentido abyecto del término, nada hay menos práctico que la poesía. Pero la fantasía contempla a la razón como una de sus muchas combinaciones posibles, que sólo ha usurpado el puesto a las demás por ser la que entiende de mercado, por ser la de la "gramática parda".

La Isla Encantada envía ciertos destellos eléctricos que acaso sustentan al mundo, pero que entregados a sí mismos lo aniquilarían. Un instinto de conservación obliga a las gentes a guarecerse contra el choque directo de la misma

fuerza que las anima, al modo que nos defendemos del sol que nos calienta, para ir graduando su beneficio. Y la razón taimadamente abre su sombrilla, y, para defender sus fueros, declara que la fantasía es juego de niños, invalidando así en principio cuanto pudiera invalidarla.

Pero ¿qué si, abiertos los océanos, asoma la Isla Encantada su frente coronada de rayos? La Isla está todavía temblando en la mano de la creación. Y en esta hora tremenda, nos quedamos desamparados y ya todo puede suceder. Porque la creación es una manera de cataclismo artístico que adelanta en paso de danza.

PERORACIÓN

Este libro no es un alegato, sino una excursión por la selva de las disciplinas humanas, para averiguar más o menos los sitios que la literatura frecuenta. "Enséñame, amado de mi alma, dónde apacientas, dónde sesteas al mediodía, porque seré yo descarriada entre los ganados de tus compañeros." *

Imposible terminar este libro con un inventario de conclusiones. Ello equivaldría a levantar murallas donde sólo quise adivinar rumbos. Y si alguna vez, arrastrado por el argumento, he caído en la bobería de pintar rayas en el agua, olvídelo el piadoso lector.

Para hacerme perdonar la estridencia, tampoco quise destacar al final cierta definición, o más bien señalamiento de lindes, cuya sola vista puede hacer aborrecible mi intento al que de veras se acerque a las letras con inteligencia de amor, única actitud definitivamente legítima. No: escondí pudorosamente, al pie de un capítulo, mi venial pecado dialéctico, y no voy a sacarlo ahora para gritarlo sobre las plazas.

Se engendró este libro en el anhelo de dar alguna coherencia, alguna figura de unidad, siquiera cambiante y en movimiento como la bandada de aves, a las reflexiones recogidas en el curso de la experiencia literaria. Pero la literatura, por su misma naturaleza totalizadora, no podía ser recinto de reclusión, sino inmensa ventana desde donde se contempla la vastedad del mundo.

Abstraer este universo de imágenes particulares, conservándonos siempre en la postura pasiva o receptiva, y sin prescindir de las fases críticas, impresión, impresionismo, exegética, juicio, ni de las fases generales, historia literaria o aun preceptiva, pero sin confundir jamás estas fases con aquella investigación de orden formal; aceptar de ellas la fecundación que brota al contacto del fenómeno vivo, pero sometiéndose luego a la metamorfosis sublime de la teoría, es propósito que puede llevar varias vidas, y más si se toma en cuenta que la empresa no admite ser comenzada sino cuando se ha

* *El Libro de los Cantares*, trad. Fray Luis de León.

gastado ya lo mejor de nuestros años en acumular los caudales indispensables.

La teoría literaria que hemos soñado podrá o no llevarse a término. El primer paso era el deslindar la literatura, conservando, a lo largo de tan abrumador ejercicio, aquella doble vista que permite concentrarse en los núcleos sin olvidar las dudosas periferias. Se trataba de abrir, en los flujos mentales, un corte que nos revelase la actual madurez de las nociones, y la garantía del éxito era la estabilidad en movimiento, hazaña ecuestre. La literatura circula por venas incontables y a veces, más que se la ve, se la sospecha. Fenomenología del ente fluido, hemos dicho. Pero del ente que corre y se escabulle por entre otros entes apenas menos proteicos. Sistema de lo no sistemable; rigor en lo instantáneo y fugaz; tanteo del latido, pero sin estrangular las arterias. ¡Qué múltiple, qué movediza, qué contradictoriamente hermosa, qué enigmática la literatura! Como el aparecido de Shakespeare, está aquí y ya no está aquí. Pudiera yo contar una fábula del que pretendía clavar su sombra sobre el suelo. Se entiende que la estimación literaria sea tal vez el único tribunal desde donde el eclecticismo no resulta una ramplonería.

Para precaverse contra los extravíos, hubo que tener en cuenta varios principios que pueden enumerarse así y que se aplicaron a los diversos órdenes teóricos de nuestro examen:

Aceptación previa de la condición estética como actividad difusa de la mente, aunque especializada de diversa manera en las bellas artes y en las bellas letras.

Principio de fronteras, contaminaciones, ensanches, fertilizaciones e inspiraciones metafóricas.

Vitalidad de las nociones, desde el imperfecto desprendimiento u homogeneidad de origen, hasta las involuciones por desgaste y desuso en un desmayo de entropía, con especial atención para el apogeo o madurez de las nociones; único criterio que permite deslindar estructuras mentales, marcando índices de orientación ideal y permanente en las curvas históricas, sujetas a la contingencia.

Apreciación de los diversos grados de abstracción y los diversos equilibrios de inmanencia o trascendencia en las dis-

tintas actividades teóricas, para situar en la escala el lugar de la literatura.

Decantación y análisis de la función ancilar, sólo considerada aquí desde el punto de vista de la literatura, aunque también admite el ser contemplada desde cada uno de los demás órdenes teóricos, y aun desde el orden teórico en general con respecto al práctico, y viceversa.

Movimientos noéticos, ya reducidos en abstracción máxima al tipo de esquemas descepados, ya en su carga magnética de intención, válida en sí misma como una filosofía del rumbo, denominador subyacente a lo largo de todo el libro y cuyas posibles consecuencias sólo nos atrevemos ahora a presentir. Polo opuesto al análisis elemental o inicial de Leibniz, acaso análisis teleológico, en que la teleología se desligue de la carga metafísica y sólo conserve su naturaleza hermenéutica o de valoración del sentido; acaso de ello resulte algún día el programa de un eclecticismo integral, muy diferente del eclecticismo ontológico hasta hoy intentado.

Contenidos noemáticos, ya en la cuantificación de datos que permite concluir la universalidad de la mención literaria, ya en la cualificación de datos por entes reales e irreales, que permite, en relación con el impulso noético, concluir la naturaleza ficticia de la literatura, sustentada en la suspensión del descreimiento o admisión del crear metafórico.

Confrontación del orden semántico o de significados con el orden poético o de formulaciones lingüísticas, para concluir primero el apego lingüístico y después el apego idiomático de la literatura.

Teorías social y lingüística del lenguaje y teoría del impulso lírico en la surgente vital de mente y habla que lo mismo baña el coloquio humilde que la creación literaria, todo ello considerado como especialización más o menos lógica de hazañas mentales emprendidas antes de la palabra y que se sostienen en renovada pugna.

El ejercicio que me propuse era a la vez humilde y cruel: tender un puente, y negarse a la tentación de cruzarlo; y, siendo adepto de la poesía, consagrarle, en lugar de un himno, una sucesión de fríos discrímenes. El deslinde nos conduce, con despiadada objetividad, hasta las orillas de la

Isla Encantada, y allí nos abandona al destino. Pero si el deslinde queda hecho, el paso está franco para otras aventuras por el interior de la poesía, a las que hemos de dedicar futuros desvelos.

¿Nos dejarán llegar hasta el término de la tarea que nos hemos trazado? Mientras los hijos nonatos del espíritu esperan la voz que los levante, todos los presagios se conjuran para recortar nuestra esperanza. Pero hemos recogido en labios de los maestros esta sentencia de oro: —No conceder al espíritu sino los ocios de tranquilidad y de dicha es desdeñarlo, es suponer que puede haber algo superior al espíritu. Cerrando los ojos, avanzamos contra el huracán. El deslinde aspira a señalar el progreso de la frontera humana. Junto a los Guardianes, hacen falta, en la república metafísica de Platón, los Exploradores. Se trata de empujar la bandera, sueño eterno de los valientes.

Entretanto, tal ha sido el sueño, pero escaso el avance. El apeo ha sido tarea de más paciencia que gloria. Y el libro hubiera salido más breve sin las incidencias del camino, que por sí solas disculpaban cierta distracción y encantamiento. Para mí el asunto era nuevo, y por la brevedad nunca se comienza. La sencillez, término natural de todo proceso, no se alcanza sin sacrificio. Por lo pronto, arrojé a los pies de mis dioses algunos de mis juguetes más queridos: la venustez de las frases y el deleite de las cadencias. Y me resigné a atravesar por campos de abruptos tecnicismos.

Y todo, para obtener un modesto resultado. Dar un deslinde no es más que dar un pasaporte. Aunque es talismán de las fronteras, el pasaporte no contiene en sí mayores tesoros que unas vagas señales. Ya sabemos, por Aristóteles, que la forma más desdeñable de la "anagnórisis", o identificación del héroe es aquella que sólo se vale de las marcas y cicatrices del cuerpo, de las meras exterioridades. ¿A qué se reduce así el hombre? A una res quemada con un hierro. ¿A qué se reduce así la belleza? ¿Pues qué es la Victoria de Samotracia? Y el apeador replica: "Es una estatua sin cabeza."

Cuando la casquivana Gioconda se dejó raptar por un ladrón de museos y fue, más tarde, recobrada, no la re-

conocieron por aquel rayo que salta de sus ojos y que hace reír y llorar a los poetas. Los expertos, los apeadores, procedieron a la "anagnórisis" estableciendo la coincidencia de los documentos fotográficos con las raspaduras y trama de la tela. Da en qué pensar: ¡la Gioconda fue identificada por su eczema!

Lo más difícil, aquí como en todo problema, es darse cuenta de que hay un problema. Nada más avieso que lo obvio. Pero conceder a lo obvio la máxima atención, ya para revocarlo a duda o para resignarse a aceptarlo, es prenda de probidad mental, es método de asepsia, siempre aconsejable por lo mucho equívoco que tras de lo obvio se solapa, y es la base de que han partido, en horas de desconcierto, los filósofos Robinsones. A veces, tras larga investigación, no llegamos necesariamente a ninguna novedad deslumbrante. Nos conformamos entonces con haber descubierto que, bajo una apariencia de simplicidad, se escondía una complicada estructura; que, en torno a lo que se ofrecía como evidente, hay una atmósfera penumbrosa de incertidumbres; que la duda nos sale al paso con mayor frecuencia de lo que hubiéramos sospechado; que hasta las más candorosas premisas nos llevan, a veces, a conclusiones nada candorosas. Habremos logrado cambiar simplemente —pero ya es mucho— la certeza confusa por la nítida desconfianza. Si este resultado vale o no el esfuerzo que requiere, es cosa que, en recta doctrina, supera las jurisdicciones del juicio humano.

Había que rescatar la interpretación de la poesía entre las sentimentalidades confusas que la ensombrecen, con mano firme de varón, y distinguiendo severamente lo que es emoción, estado subjetivo tan mudo como la misma naturaleza, de lo que es ejecución verbal, de este artificio de palabras, propio patrimonio del hombre. "La emoción es previa en el poeta, y es ulterior en el que recibe el poema. El poema mismo, la poesía, se mantiene entre las dos personas, entre el Padre y el Hijo, igual que el Espíritu Santo, y está, como éste, hecho de Logos, de verbo, de palabras" (*Apolo*, § 9).*

Aquí llegados, nos detenemos, pues, a las puertas de la poesía. *Catharsis* para el ánimo, edificación en la ética, vi-

* [*Obras Completas*, XIV, p. 85; y en el presente volumen, p. 478.]

vificación en la política, compensación para los vacíos del mundo, enriquecimiento de la especie, camino de la humanización del hombre, guía en tormenta, brecha en ahogo —ella liberta, ella levanta: no sin henchir antes de arrullos, a imagen de la canción de Ariel, las pausas de la noche de Fausto.

II

APUNTES PARA LA TEORÍA LITERARIA

Noticia

Los presentes *Apuntes para la teoría literaria*, cuatro capítulos manuscritos e inéditos de Alfonso Reyes, constituyen "lo salvable" de su proyectada Teoría de la Literatura. Al publicarlos hoy como complemento indispensable de *El deslinde* no se contraría un momento la voluntad del autor: a últimas fechas Reyes reelaboró páginas análogas en *Al yunque* (México, Tezontle, 1960), libro póstumo que debe consultarse al mismo tiempo que los vols. XIII, XIV y XV de las *Obras Completas*. Que Reyes tenía prevista la publicación de estas páginas y que las identificaba como "lo salvable" en el proyecto final de sus *Obras*, podemos inducirlo de las notas bastante recientes que agregaba a su manuscrito (cap. I, notas 2 y 3). Páginas escritas hacia 1940 en su mayoría, no dejaron de crecer ni de reclamar atención y vigilancia. Es lo menos que, por nuestra parte, hemos podido ofrecerles, desde la selección y copia del manuscrito hasta la anotación conforme a la norma que nos hemos impuesto.

I. LOS "CARACTERES" DE LA OBRA LITERARIA

PARTO del cero, de lo obvio y evidente, al modo de Aristóteles. El bajar desde lo más alto ofrece el riesgo de deshacerse en el aire mucho antes de llegar al suelo.

Para mejor explicarnos sobre el fenómeno literario, lo hemos comparado con los fenómenos afines, ya en cuanto a los respectivos procesos mentales, ya en cuanto a los datos que ellos recogen (*El deslinde: prolegómenos a la teoría literaria*). Al deslindarlo de los otros productos, reconocimos dos valores principales en el producto literario: el formal, uso estético del lenguaje y el psicológico, que resulta de la ficción. Al valor formal o estilístico pertenece el ser del fenómeno; al psicológico o semántico, la información que el texto de palabras traiga consigo. (Los términos "estilístico" y "semántico" se usan en su sentido más general, y no en el especial que ciertos métodos críticos dan al primero, o que dan al segundo la filosofía —Locke, etcétera— o la filología —Breal, etcétera—.) Los dos valores se manifiestan en *caracteres* del producto literario.

Pongámonos de acuerdo sobre el vocabulario provisional que adoptaremos para este estudio, a fin de entendernos y a fin de evitar circunloquios. Distinguiremos los *caracteres generales* de los *particulares. Caracteres generales: forma y materia. Caracteres particulares: asuntos, géneros, temas y elementos.*

Estas denominaciones son flexibles y cambiantes. Para penetrar en esta selva hay que abrir atajos que a veces se entrecruzan, y otras, se confunden. El que un ángulo de visión, en la rotación del objeto, derive insensiblemente hacia otro, no debe perturbarnos. Lo que por un lado nos aparece como un "elemento", por otro puede aparecernos como un "asunto", un "tema", un "género" y hasta una "función" (de que por ahora no hablaremos). Sólo este sistema envolvente permite describir la cosa literaria, por proyecciones sucesivas. Y nuestro propósito es siempre descriptivo, nunca pre-

ceptivo: lo que es, lo que se hace, y no lo que debiera hacerse. (Si es que aquí existe código legítimo al cual referir un deber.) Además, por fuerza, nuestras generalizaciones sólo tienen un sentido relativo, de conjunto. El vocabulario provisional irá cobrando fisonomía y relieve a medida que lo expliquemos y apliquemos. Acéptese que, de momento, parezca demasiado indeciso.

La forma es el carácter estético y corresponde íntegramente al valor formal. La materia es el lenguaje y corresponde también íntegramente al valor formal. El *asunto* es el contenido mismo de la obra y corresponde íntegramente al valor psicológico. El *género* es el tipo de tratamiento y representa una mezcla del valor formal y del psicológico. Los *temas* son tipos de forma o de asunto en que puede predominar uno u otro de los dos valores, y elásticos hasta el punto de confundirse, en su ensanche, con el asunto o con el género de la obra, y en su mayor estrechez, con cualquiera de los elementos. Se los considera aparte porque poseen una nota específica que adelante se indicará.

Los *elementos* son los detalles artísticos de la ejecución, y también pueden mezclarse en ellos, bajo proporción diversa, el valor formal y el psicológico. La *Plegaria sobre la Acrópolis*, de Renan, es una *forma* cuya *materia* es la lengua francesa; su *asunto*, la mostración de la cultura clásica griega; el *género*, un ensayo en monólogo del autor; los *temas*, las alusiones al arte antiguo; los *elementos*, por ejemplo, las frases en letanía. Al instante se ve que estas denominaciones son flexibles y provisionales, como ya se dijo.

De estos *caracteres*, unos son *necesarios*, y otros, *contingentes*; unos *condicionados*, y otros, *arbitrarios*. La forma es necesaria, porque sin valor estético no hay literatura (a lo sumo habrá materia bruta, cantera de documentos). La materia es necesaria, porque sin lenguaje no hay literatura, y no lo son aún las comunicaciones del ideograma. El asunto es necesario porque —aun cuando se disimule— sin contenido no hay literatura, y el mismo disimulo de asunto asume, por *boomerang*, valor de asunto: lo cual, por lo demás, es caso extravagante. Pero el asunto no es condicionado a la forma o a la materia, sino cuando se reduce a un mero pro-

blema de estilo o virtuosismo (caso excepcional: soneto al soneto, décima a la décima, etcétera). El género es contingente en general (para un moderno, pues no siempre se lo entendió así), y condicionado a veces, porque ni el género es molde absoluto, ni todo asunto, hoy por hoy, determina necesariamente su género. Aunque ¿quién no ha dicho "esta novela sería mejor vuelta comedia"? Los temas son arbitrarios en general, aun al confundirse con el asunto, porque ni el autor está obligado a echar mano de este o de aquel tema, ni cuando los usa tiene que respetar necesariamente sus rasgos tradicionales: en tal discurso, por ejemplo, decimos que Fulano "se quedó corto" porque "se saltó un tema" que muy bien pudo haber citado; pero nada lo obligaba a ello, a menos que se trate de una deficiencia en la información o en el razonamiento. Y el otro autor, por ejemplo, tocó el tema del *Filoctetes*, pero no para estudiarlo en sí mismo, en su tradición como haría un mitólogo, sino para usarlo como símbolo del creador literario que, según él vive afectado de una herida incurable. Los elementos —en su mayoría, formas de frase— son arbitrarios por naturaleza y dependen de la voluntad artística del autor.

Estos caracteres, en conjunto, admiten una variabilidad que puede ser de diversos órdenes. En general, ella depende de la capacidad artística del autor, con el límite natural de las posibilidades humanas; pero, además, la materia tiende a contenerse por el estado de evolución de cada lengua; el asunto, el género, aun los temas, tienden a contenerse por el estado de la época literaria; y los elementos, dentro de la preferencia del individuo o la época, tienden a la permanencia. Claro es que las innovaciones y revoluciones ensanchan, en lo posible, o alternan aquellos límites que sólo poseen carácter histórico.

Examinemos ahora, uno a uno, los caracteres generales, y después los particulares.

La forma es común a todo producto literario, a manera de intención u orientación que le da su peculiar destino. No se la confunda con aquel pensamiento previo que la precede, como una aura. Éste, más que a los estudios literarios, corresponde a los psicológicos. Los métodos psicológicos pro-

curan comenzar desde ese tanteo íntimo el conocimiento de la obra. (Ver mis ensayos sobre "Los estímulos literarios" y sobre las "Etapas de la creación".)* La forma no existe por sí misma, sólo incorporada o impresa en la materia, aunque el solo hecho de que se traduzca una novela o un poema de una lengua a otra nos indica un margen mínimo de desprendimiento, mayor o menor según la traducción, la cual puede ser imposible, correcta o mejor que el original, ya por sus propias condiciones, ya por las del traductor que le cayó en suerte. Como fuere, la forma es una realidad exterior (aun cuando, por ejemplo, se componga en silencio y de memoria un soneto, nunca recitado ni escrito). Pero la forma no agota la materia, porque no toda habla tiene intención ni valor estéticos. Es uno de los usos de la palabra, nada más. Así, la forma del busto está impresa en un fragmento de mármol, pero no es todo el mármol, que allá duerme en la roqueda, y acá sirve para las columnas o las escalinatas, etcétera. La forma responde, pues, a la intención o destino estético, pero también responde al concepto de la ficción —los dos valores que nos han servido para deslindar el fenómeno literario. Cualquier obra literaria puede servir para entender lo que sea la forma: es la obra misma en su entidad total y final.

La materia es, en abstracto, el lenguaje; en concreto, cada una de las lenguas que existen o que han existido. La obra se da siempre en alguna lengua determinada, salvo ciertos juegos o pasatiempos: tales aquellos poemitas bilingües y trilingües, esparcimiento de épocas más literarias que la nuestra, pues hoy privan los crucigramas de orientación léxico-matemática; tales aquellos alardes latino-castellanos de los gramáticos quinientistas (Pérez de Oliva, Morales), con que se pretendía demostrar que el "vulgar" conserva toda la virtud de la lengua madre latina, y que tanto parecen haber impresionado al joven Góngora.

La diferente capacidad o resistencia que ofrece en cada época el material lingüístico puede influir sobre los géneros: cuando Don Alfonso el Sabio, organizador de nuestra prosa,

* [*Obras Completas*, XIV, pp. 267-308; y *Al yunque*, México, Tezontle, 1960, pp. 38-45, respectivamente.]

quería escribir sus cántigas en loor de Santa María, se pasaba del castellano al galaicoportugués, lengua que había alcanzado más pronto las agilidades de la lírica. Claro es que de tan curioso fenómeno sólo hay muestras excepcionales: lenguas en formación de que hemos perdido ya el sentimiento, o lenguas de uso tan limitado que, por consideraciones sociales, el autor se echa fuera de ellas si quiere acudir a un público más amplio; y a veces, el solo arrastre de una lengua dominadora mueve a hacer lo propio. Los hombres del Oriente Clásico muchas veces escribieron en griego. Ya se sabe lo que acontecía cuando el latín era la lengua literaria de Europa. Brunetto Latini escribe su *Tesoro* en francés. Los casos de bilingüismo son muy complejos. No es aventurado decir que el drama indostánico fue aniquilado por la necesidad misma de alternar el sánscrito o lengua noble con el prácrito o lengua vulgar, y por la resistencia de los brahmanes contra esta última, que hubiera sido la salvación del género, así como en Europa el teatro en el latín claustral de Hrotsvitha se salvó echándose en brazos de las lenguas vulgares.

Sobre los caracteres generales (forma y materia) se ofrece una observación común. Ya se ha comprendido que no consideramos como los verdaderos polos estéticos la "forma" y el "fondo", en el sentido corriente de estas palabras, sino la forma y la materia, entendida ésta, no como "asunto", sino como condición exterior. Ahora bien, la forma, en cuanto no es una mera intención previa hacia la forma, sino ya una obra, también es realidad exterior, que sólo existe por estar impresa en la materia. En la cosa literaria, forma y materia existen fuera de nosotros, en ese o en el otro libro o cuaderno. En nuestras actuales denominaciones (¡provisionales, no nos alarmemos!) oponer la forma al fondo es tan impertinente como identificarlos. Se oponen forma y materia, o mejor aún se contraponen, y gracias a eso se componen, pero su composición es un compromiso —más o menos afortunado— en pugna secreta. De aquí la estilística o lucha del estilo (o agonía del estilo).

Las nupcias entre la forma y la materia —de que resulta el estilo— no paran necesariamente en un matrimonio feliz.

Y ya se sabe que también hay otra pugna entre el estilo y el lenguaje, que no siempre se dan alcance uno al otro.

La variación histórica, perceptible en forma y materia lo mismo que en el concreto "estilo", se produce por un doble concepto: el general o lingüístico (impropiamente llamado "gramática histórica"), y el particular o literario (estilología o historia de los estilos, etcétera); y ello determina cambios en el tiempo y en el espacio, por lenguas, épocas, naciones, escuelas, individuos y edades del individuo. Para dar ejemplo de la materia, por igual motivo que para darnos ejemplo de la forma, pudiera servir cualquier obra o cualquier pasaje literarios.

Examinemos ahora los que hemos llamado caracteres particulares, comenzando por el asunto.

El *asunto* es indispensable e inevitable, aunque se transparente de tenue, se esfume en el tratamiento vago, se esconda en el acertijo o se niegue a sí mismo por alarde gimnástico o extravagancia de virtuoso. Aun el asunto de no tenerlo es un asunto, como ya lo dejamos dicho. Los asuntos corresponden al concepto del dato literario, que hemos estudiado en *El deslinde*. Ya sabemos, pues, que son indefinidamente variables, aunque para fines preceptivos o históricos admitan el ser agrupados en géneros y padrones, según sus semejanzas. La Preceptiva comete uno de sus errores cuando les dicta principios y reglas, y logra uno de sus aciertos cuando adelanta para ellos las primeras denominaciones. La Historia Literaria consagra un capítulo a los asuntos, y por ahí se desborda sobre la historia política y cultural, la sociología, la historia del *pathos* humano. El descubrimiento geográfico, por ejemplo, determina en los asuntos algunos influjos del exotismo o primitivismo, según el caso, como acontece en las letras europeas a la aparición del Nuevo Mundo. La preferencia, para determinados asuntos ilustra, verbigracia, sobre el carácter del hombre en la Antigüedad, en la Edad Media o en el Renacimiento; en la Ilustración, la Enciclopedia, el Romanticismo, el Naturalismo, el Simbolismo, el Suprarrealismo, el Socialismo, el Totalitarismo, etcétera. Cuando se aplica el método comparativo, los asuntos permiten, digamos, trazar una corriente internacional. En la denominación co-

mún, suelen confundirse los asuntos con los géneros y aun con los temas. Lo primero, porque los asuntos encajan en géneros, y porque al clasificar o tipificar los asuntos se cae en los géneros. Lo segundo, porque la palabra "tema" se usa en muchos sentidos y, en ocasiones, se la aplica al asunto general de una obra.

Los *géneros*, en su océano de las cambiantes, dan a la literatura sus rasgos fisonómicos. Son tipos de tratamiento para los asuntos; tipos transitorios, variables según las épocas y naciones, las escuelas y las revoluciones artísticas, los modos sociales y aun las modas. Representan un compromiso más o menos logrado entre el propósito del creador y el hábito de su tiempo. Teóricamente, en cada momento pudiera haber más o menos géneros de los que efectivamente existen, así como pudiera haber más o menos de los que registra la historia literaria entera: su mutabilidad teórica no reconoce más límites que los de la misma experiencia literaria. Prácticamente, tal mutabilidad queda frenada por la economía de esfuerzo o la inutilidad de inventar nuevos tipos cada día, y queda sujeta por la circunstancia histórica, por la preferencia de la época revelada en el hábito. Fidelino de Figueiredo cree ver en las convenciones del teatro chino un síntoma del agotamiento en la mutabilidad genérica.

El género no es una *ultima ratio*, no tiene en sí mismo su necesidad. En principio, un asunto puede cristalizar en varios géneros. Ni son los géneros seres u organismos que evolucionan de unos tipos a otros, como exageradamente se dice que lo sostuvo Brunetière por haber usado una metáfora desdichada, ni tampoco son categorías estéticas de infranqueables barreras como lo juzgó la Preceptiva. Entre los géneros caben modalidades, indecisiones, hibridismos. Ni siquiera se contienen dentro de lo puramente literario: los hay mezclados, de crítica, de política, de historia, de filosofía, de ciencia; y esto no sólo en cuanto a los asuntos que contienen, donde es inevitable que así suceda por la misma universalidad del dato literario, sino en lo que tienen de géneros o tipos de tratamiento. La *Petición a la Cámara de los Diputados en favor de unos aldeanos a quienes se prohibe danzar* (1822), de Paul-Louis Courier, tiene tanto de ensayo literario como de

alegato político. Como prueba de la elasticidad de los géneros puede recordarse ese género concebido a modo de sinfonía, mezcla de ensayo y poema en prosa, que soñó Vasconcelos.*

El género expresa una reiteración, un hábito en el tratamiento literario, cuya cristalización dura más o menos y es más o menos obedecida por la literatura de una época. En cada época puede haber obras reacias a los tipos genéricos en boga. Estas condiciones corresponden exactamente al concepto de la moda. Pudiera, pues, pensarse que, así como hay, excepcionalmente "leones" de la moda (según se decía ayer) que lanzan por un solo acto individual la costumbre de llevar desabrochado el último botón del chaleco, o llevar un pañuelito visible en el bolsillo del corazón, así hay excepcionalmente escritores que inventan y establecen un género con una sola obra eminente. Pero el caso de la literatura es más delicado. Los orígenes de los géneros se confunden en general con formas folklóricas indecisas. No hay aquí invenciones absolutas, o ellas se refieren precisamente a rasgos individuales de orden tan personal y subordinado, que no alcanzan ímpetus para convertirse en modas. (No hay que confundir los géneros con las modalidades de las escuelas literarias, concepto histórico que no corresponde al presente estudio de los caracteres.) Sólo de manera relativa se radica en una obra determinada el origen de un género, sea porque los antecedentes están prácticamente perdidos (Homero y la épica antigua), sea porque tal obra representa —ya no en el género, sino en la modalidad de escuela— la madurez de una serie de tanteos que ella misma hará desaparecer con su brillo (Lope y la Comedia Española; Victor Hugo y el Drama Romántico). Así nacen los géneros. Los propaga la imitación de los modelos que han hallado acogida. Desaparecen por usura o por inadecuación histórica. Sufren innovaciones, despedazamientos y desgastes. A veces reaparecen por un esfuerzo premeditado, y entonces siempre resucitan trasformados conforme al nuevo tono de la época: como cuando el teatro clásico francés se inspira en la tragedia antigua. Por-

* [Cf. José Vasconcelos (1881-1959), "La sinfonía como forma literaria", en *El monismo estético*, México, 1918.]

que si se intenta resucitarlos con pureza erudita y sin atención a los nuevos gustos y necesidades se quedan en mera curiosidad y se asfixian faltos de ambiente: así, el ensayo de los humanistas como Villalobos, Pérez de Oliva y otros para restaurar, en la España del siglo XVI —que ya tiraba por otros rumbos— la tragedia antigua. En ocasiones se observan curiosas recaídas por ventura inconscientes: Sousa Costa señala el caso del teatro ruso que, empeñado en olvidar las técnicas occidentales, recurre, sin saberlo, al módulo de Gil Vicente.[1]

Vistos de cerca y al detalle, los géneros se definen por un conjunto de convenciones, unas más indiferentes que las otras, así, entre los elementos que a continuación trataremos, se ha dado en usar diálogos en las narraciones novelescas; pero nada impide que estas narraciones se desarrollen sin diálogos, en rasgo y relato continuo. La Comedia Española, escrita en verso, admitió la reiteración genérica, convencional e indiferente, de que las cartas o misivas que los personajes leen en escena aparezcan con harta frecuencia escritas en prosa: elemento también arbitrario e indiferente.

El índice de cualquier libro sobre historia literaria ejemplifica los géneros. Hay que tener presente la discriminación que adelante hacemos para no confundir los "géneros", con los "géneros de géneros", con los grandes movimientos de la literatura (Drama, Novela, Poesía) en que caben los géneros dramáticos, los novelísticos, los poéticos a modo de tipos contingentes de las tres maneras principales. Al definir estos "géneros de géneros" —que lo mismo pudiéramos llamar: Teatro, Narración y Lírica— usaremos ya de otro criterio distinto al que hasta hoy venimos usando: una nueva brecha en la maleza.

Pasamos a los *temas* en general. Los estudios temáticos han adquirido singular importancia. De aquí que hayamos creído conveniente considerarlos como un carácter aparte. Ante todo, importa convenir en el sentido que por ahora hemos de dar a esta palabra tan traída y llevada. A todo se ha llamado "tema", desde la arquitectura total de una obra hasta el empleo *sui generis* de una sola palabra. Los temas

[1] *O primitivo theatro português e o theatro da nova Russia*, Lisboa, 1934.

pueden escribirse, si no definirse cumplidamente, como constelaciones formales o psicológicas que llegan a adquirir cierta cohesión molecular, se estereotipan en figuras identificables por el conjunto aunque variables en lo accesorio, y cuajadas así en grumos, se filtran entre las épocas, las lenguas y las literaturas. Los temas son un modo funcional, pero que opera por unidades formales o psicológicas. Este modo se reconoce, como el del tema musical, por la reiteración. A mayor reiteración, mayor virtud temática: el tema es moneda que el uso va paulatinamente acuñando, en lugar de borrar su busto. No significa esto que todo tema proceda de una imitación sobre antecedentes ya establecidos. Aunque así sucede las más veces, lo esencial del tema es que él parece responder a un equilibrio espontáneo de la imaginación, y así pueden darse temas semejantes entre literaturas o tradiciones folklóricas que se ignoran unas a otras. El tema tiene valor antropológico inmediato. A veces, el tema es estilístico (forma y materia); a veces, de asunto o de género; ya es un símbolo mitológico o religioso; ya es una leyenda o un personaje; una fábula, un cuento, una anécdota, un dicho, una mera situación; figura del pensamiento o del discurso, del lenguaje, de la expresión poética, tropo, metáfora, frase, proverbio, verso. *La rama dorada*, de Frazer, es un repertorio científico, de temas mitológicos y folklóricos.* Una obra de creación como *En marge des vieux livres*, de Jules Lemaître, puede servir como repertorio de temas, que proceden del *Ramayana*, el *Zend-Avesta*, la *Ilíada*, la *Odisea*, la *Eneida*, los *Evangelios*, la *Leyenda Dorada*, los *Cantares de Gesta*, las *Crónicas*, ciertas obras renacentistas, y hasta las proclamas de Bonaparte; por cuanto Lemaître espiga en estos depósitos de la inventiva humana ciertos rasgos permanentes, para luego bordar sobre ellos. Dígase lo mismo de Karel Capek, cuya obra conozco en inglés (*Aprocryphal Stories*).

Por mera curiosidad y sin propósito sistemático ni pretensión de "agotar el tema", emprenderemos un paseo por los temas, citando los que primero nos ocurran.

El tema mitológico se mantiene a través de los tratamien-

* [Primera edición española, México, Fondo de Cultura Económica, 1944; 4ª edición, 1961.]

tos más caprichosos: así en los *Cuentos mitológicos*, de Hawthorne; en el chusco relato de que habla Chesterton, donde Sansón queda reducido a "Mr. Simson"; en el fantástico *Perseo*, de Cocteau.

El tema religioso no fue necesariamente manejado con la delicadeza que pudieran esperar los no habituados a las impurezas de las formas nacientes, sino también con brusquedad. En el *Auto de la Resurrección de Nuestro Señor* (siglo XVI), Magdalena, que llora la muerte de Cristo, lo encuentra en disfraz de pastor; no lo reconoce. Cristo, para probarla, hace donaire de su dolor y se le ofrece a cambio del esposo perdido; y por tal extremo afecta la jerga de los rústicos, que la pobre pecadora llegar a exclamar:

> ¡Mi alma no puede oír
> un coloquio tan grosero!

Y al final del auto, los Apóstoles juegan al toro con Lucifer, hasta que lo dejan tendido (*Colección Rouanet*).

La leyenda de Lilith, la primera mujer fatal, rival de Eva, misteriosa imagen sumera de la Caída, amante desposeída de Lucifer, atraviesa el *Fausto* como figura tempestuosa y —nube de mitos cambiantes— reaparece en *El fin de Satán*, de Victor Hugo. Límaco, San Jerónimo y Metodio la nombran con horror. En la alta Edad Media, es la tentadora que Adán repudia (*Libro de Adán y Eva*). En el siglo X, con San Romualdo, es el adulterio de Adán; y así la consideran Maimónides (siglo XII) y hasta Robert Burton (1577-1640), en su *Anatomía de la melancolía*. Y aún hay incontables testimonios, que llegan hasta nuestros días con Anatole France, Shaw, Apollinaire.

La leyenda del Santo Grial, o vaso en que José de Arimatea recogió la sangre de Cristo, y aquella corte del rey Arturo (y los Caballeros de la Tabla Redonda, encargados de custodiar la reliquia), aparecen en los Libros de Caballería y, por este camino, irrumpen en la literatura española ("Materia de Bretaña"). El personaje real de Carlomagno determina otro ciclo de la literatura caballeresca ("Materia de Francia"). Del personaje real de Virgilio, la mente popular se apodera desde la Edad Media, convirtiéndolo en su mago

de peripecias divertidas. Y Alejandro el Grande ha sido también tema favorecido en la fantasía medieval. Las hazañas y trágica muerte de Marlborough dejan todavía recuerdo en la canción de Mambrú. Don Juan, el más o menos mítico héroe de amores, aparece en *El burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina, y en el popular *Tenorio*, de Zorrilla. El Judío Errante inspira una copiosa literatura. El 'Fausto' de los títeres inspira, entre otros, a Marlowe, a Goethe, a Heine en su recién descubierto *Ballet*.

La fábula del Convidado de Piedra, que se entrecruza con el tema donjuanesco, según todos lo saben, se encuentra en el folklore irlandés, el danés, el alemán, el bretón, el francés, el gascón, el italiano, el tirolés, el portugués, antes de florecer en el teatro —comedia representada en 1615 por los colegiales de Ingolstadt—. La fábula del Dormido-Despierto se incorpora en *La vida es sueño*, de Calderón, y procede de lejanas fuentes orientales. La de la Lechera ha sido inmortalizada por Max Müller en su ensayo sobre *La emigración de las fábulas*, donde se aprecia su enorme y asoladora difusión. Rey de Artieda, Tirso y Montalván recogen la tradición que más tarde Hartzenbusch populizará en *Los amantes de Teruel*.

El cuento que sirvió de base al *Mercader de Venecia*, de Shakespeare, aparece en los *novellieri* italianos, como Ser Giovanni Fiorentino (*Il Pecorone*), y lo alude a la pasada el *Héroe*, de Gracián. El cuento de Pitas Payas, pintor de Bretaña, que hace su aparición en *El Libro de Buen Amor*, del Arcipreste de Hita, con todo el aire de tema tradicional y afectando orígenes franceses aun por ciertos galicismos —aunque tales orígenes hasta hoy no se hayan esclarecido—, reaparece luego en varios cuentistas franceses e italianos, y al fin en *Le Bât*, de La Fontaine. Por lo demás, el poema mismo del Arcipreste, verdadero centón de historia y motivos, se resume en una enorme tradición temática: fábulas esópicas y orientales, cuentos zoológicos, cuentos morales, "ejemplos", casos provocantes a risa, evocaciones eruditas, etcétera. En los cuentos del *Patrañuelo*, de Juan de Timoneda, se han investigado cuidadosamente las fuentes temáticas nacionales y extranjeras, próximas y distantes: Alonso de la

Vega, Boccaccio, Massuccio, Bandello, Apuleyo, Bilpay, etcétera, que no siempre son "fuentes", sino simplemente distintas apariciones del tema. Y es curioso notar que un cuentecito infantil difundido por la Casa Calleja viene al menos desde Chaucer (el Rey Juan y el Abad de Cantórbery), pasa por Sacchetti y Teófilo Folengo, por Timoneda a través de algún probable camino catalán, y por la *Gramática parda*, de Trueba; ilustre ascendencia de un modestísimo relato. Y en cuanto a *Simbad el Marino*, su estudio temático podría llenar una biblioteca.

Anécdotas, dichos agudos y frases hechas se mezclan en rápidos relatos, tan rápidos que a veces pierden todo sentido y se quedan en locuciones no siempre comprensibles ya como "Tomar las de Villadiego".* Así aparecen en el *Sobremesa y Alivio de Caminantes*, donde Timoneda procede frecuentemente según el esquema: "Por qué se dijo...". En recopilaciones como ésta, el lector contemporáneo descubre fácilmente alguna sentencia o historieta que le es familiar. Raymond Foulché-Delbosc persiguió durante varios años, pacientemente, las reapariciones, en libros españoles, del dicho: "Mi madre no, pero mi padre sí", a partir de cierto *Mar de historias*, publicado en 1502. Es la respuesta al impertinente que observaba: "Usted y yo nos parecemos mucho. Yo soy de tal pueblo. ¿Habrá ido por allá su madre?" No bien había publicado Foulché-Delbosc su curiosa recopilación, cuando tuvo que completarla con algún nuevo documento. La respuesta al que preguntaba si debería casarse: "Haz lo que gustes: te has de arrepentir en ambos casos", pasa por chiste contemporáneo y aparece ya atribuida a Sócrates en Diógenes Laercio.

Sobre proverbios, refranes y paremiología en general, basta recordar al gárrulo Sancho Panza, que muchas veces ya no necesitaba pensar, porque se encontraba en las sentencias populares el pensamiento ya hecho al caso. Los proverbios han interesado, entre otros muchos, a Dante, Erasmo, Santi-

* [Cf. "Marsyas o del tema popular", ensayo de *La experiencia literaria*, §§ VII y X; *Obras Completas*, XIV, pp. 62 y 64, respectivamente. Consúltese hoy a Juan M. Lope Blanch, "Tomar las de Villadiego", en *Universidad de México*, septiembre de 1960, vol. XV, Nº 1, pp. 20-22.]

llana, Valdés, Mal-Lara, Horozco, Timoneda, Rufo, Santa Cruz, Cervantes, Quevedo, Sbarbi, Rodríguez Marín...

La situación del pariente que ajusticia por sí mismo al pariente para castigar su deslealtad a la causa aparece en el padre y el hijo de *Taras Bulba* (Gogol) y en el *Mateo Falcone* (Mérimée); y aparece en el guerrillero y su mujer de *Un Cabecilla* (Valle-Inclán), que a su vez declaró haberse inspirado en Mérimée.

El tema cruza indistintamente de prosa al verso, y al revés, como gota filtrable. La décima de Calderón sobre los sabios ("Cuentan de un sabio que un día") se halla en un relato en prosa del *Conde Lucanor* (Don Juan Manuel). Y lo mismo anda en verso y en prosa, dentro y fuera del teatro, en obras científicas, literarias, jurídicas, filosóficas, el soberbio tema del monólogo en que el Segismundo de *La vida es sueño* se compara con las cosas de la naturaleza, verdadero punto crítico entre el pensamiento medieval y el renacentista, que en varios lugares he estudiado. Lo propio acontece con el Ave Fénix, figura simbólica de la imaginación gongorina a que dedicó un libro curioso el indigesto Don Joseph de Pellicer y Salas y Tovar. La señora María Rosa Lida de Malkiel ha estudiado la *Transmisión y recreación de temas grecolatinos en la literatura española*: el ruiseñor de las *Geórgicas*, el ciervo herido y la fuente, y el esquema: "Flérida para mí dulce y sabrosa"; como Amado Alonso estudió el esquema rubeniano:

> Dichoso el árbol que es apenas sensitivo
> Y más la piedra dura...[2]

El tema de la rosa ha sido objeto de largas investigaciones (C. Joret, *La rose dans l'Antiquité et au Moyen Age*, 1892; J. Pérez de Guzmán, *Cancionero de la Rosa*, 1891-2; Pedro

[2] A propósito de los temas grecolatinos, ver Pablo Cabañas, *El mito de Orfeo en la literatura española*, Madrid, 1948; Antonio Alatorre, "Sobre traducciones castellanas de las *Heroidas*", en la *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1949, III (lista de 18 traducciones) y *Las "Heroidas" de Ovidio y su huella en las letras españolas*, México, 1950; J. M. de Cossío, *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, 1952; y A. Alatorre, "Los romances de Hero y Leandro", en el *Libro Jubilar de Alfonso Reyes*, Universidad de México, 1956 [Nota de A. R. El trabajo de Alonso, también citado en *Obras Completas*, XIV, p. 274 y *n*.]

Henríquez Ureña, "Rioja y el sentimiento de las flores" —*Mi España*—; y Anita Belciugatenau, *Carpe Rosam*, sobre la literatura italiana y francesa del Renacimiento). Salvador Novo ha recogido notas sobre la alusión al mar y a las aves en las letras, como otros muchos, y yo entre ellos, a la "volatería literaria" y especialmente a los símbolos del cisne rubeniano y el buho de González Martínez.*

Henke ha estudiado el mar en la poesía francesa del siglo XIX; Loewa, los poetas franceses del mar; Ditchy, el mar en Victor Hugo; y Charles le Goffic ha formado una antología de poetas del mar desde la Edad Media hasta nuestros días. Las antologías temáticas son singularmente sugestivas.

La fortuna española del verso italiano *Per troppo variar natura è bella* ha sido establecida por no menos de tres investigadores. Morel-Fatio lo encuentra en Castillejo, Lope, Zapata, Cervantes, Alarcón, Tirso, Espinel, Esquilache, Gracián, el *Estebanillo González*, Comella y Rodríguez Marín. Como Farinelli llegara a sospechar si tal verso no sería más bien una locución proverbial, Enrique Díez-Canedo lo descubrió en Serafino Aquilano, soneto italiano traducido al español por Rey de Artieda; y yo finalmente —además de haberlo incrustado en alguno de mis sonetos— lo descubrí en el elogio de Alonso de Barros sobre el *Guzmán de Alfarache* y en un romance de Calderón.**

El tema de la montaña, o más concretamente del alpinismo, fue asunto de una tesis de Raymann (Grenoble, 1912), y después ha sido objeto de un libro de Claire-Eliane Engel limitado a las letras de Francia e Inglaterra durante los siglos XVIII y XIX. En este libro se establecen cinco divisiones: *1)* Rousseau, Saussure, Ramond; *2)* la Revolución; *3)* el Imperio; *4)* 1814-1856; *5)* 1856-1868. Tales trabajos pueden aún completarse con la influencia de las ideas científicas. La imaginación de Michelet —como la de Goethe, más o menos— se inflama ante la controversia entre los "volcanistas", y los "evolucionistas" de la Montaña. De Goethe se ha dicho que trae a las letras el sentimiento de las cumbres. Y

* [*Obras Completas*, III, pp. 184-188.]
** [Cf. A. R., "Fatiga" (1947): *Obras Completas*, X, p. 432; y "Fortuna española de un verso italiano" (1917): *Idem*, VII, pp. 292-293.]

entre los autores posteriores al libro de la señora Engel, hay que citar todavía a Meredith y a Leslie Stephen.[3]

La anterior revista, algo prolija, aunque desde luego incompleta y caprichosa, sólo tenía por fin dar idea de los temas por medio de la impregnación de ejemplos, ya que la definición resultaba poco expresiva. Los estudios temáticos descubren las grandes arterias de lo que se ha dado en llamar la Literatura Comparada: cortes transversales en los motivos literarios que atraviesan las fronteras y trazan niveles mentales e imaginativos entre los pueblos y las lenguas.

Corresponde ahora considerar los *elementos*. Ante todo, algunas generalidades. Los elementos son aquellos detalles que tejen la urdimbre de la obra: narraciones, descripciones, episodios, retratos, monólogos, diálogos, etcétera, todo lo cual puede contener en sí un valor temático. Son procedimientos de ejecución. La Preceptiva trató algunos de ellos, pero nunca los agrupó en un concepto; o los dejó en capítulo aparte como a la "escena" o fracción del tiempo, o al diálogo, etcétera, considerándolos patrimonio por excelencia del género teatral fijo; o los distribuyó en varias clasificaciones, como la descripción, que ya se estudia entre las formas de la composición o ya entre las figuras del pensamiento. La denominación común de "elementos" permite referirse a todos ellos de una vez, sin desperdigarlos en grupos de pretendidas reglas, y así conviene a una exposición general del fenómeno literario. Por lo demás, esta denominación de "elementos" indica ya de por sí que ellos están destinados a organizarse en conjuntos y estructuras para determinar la obra. Así, el dibujo de un ojo, una boca, una nariz, una oreja, se destinan a configurar la cara completa. Pero, a la manera que un rasgo fisonómico aislado tiene por sí un valor artístico, también la obra literaria puede a veces usar de un solo elemento; y a la manera como el arte cubista distribuye los distintos rasgos en forma que no corresponde al ordenamiento habitual (caso éste de imitación o reproducción de la naturaleza), así también la obra literaria puede presentar los elemen-

[3] Me complazco en señalar a última hora una contribución al *Ami et Amie* del joven investigador Juan Bautista Valle-Arce: "Una tradición literaria: el cuento de los dos amigos" en la *Nueva Revista de Filología Hispánica*. México, 1957, Nº 1, pp. 1-35. [Nota de A. R.]

tos en una figura desusada. De lo primero nos dan ejemplo ciertas obras que se reducen, verbigracia, a una descripción, a un retrato, a una anécdota: tales las recopilaciones de dichos agudos o casos divertidos, género "vagón de fumadores", o los cuentos judíos de Geiger, entretenimientos cuyo antecedente ya conocemos en Timoneda y otros viejos anecdotarios, como los recogidos por Paz y Meliá en sus feamente llamadas *Sales Españolas*, y que no pueden confundirse en algunos casos con las ya citadas investigaciones temáticas. Pues ya entendemos que un "elemento" puede ser un "tema" y al contrario. De lo segundo nos dan ejemplo las novelas bodegones como *Le poète assassiné* o *La femme assise*, de Guillaume Apollinaire, donde la impresión de conjunto resulta como una atmósfera por el amontonamiento de rasgos en orden desusado, según la estética del cubismo.*

Los elementos son condicionados, cuando su empleo deriva de los "caracteres" de la obra (en el sentido que aquí venimos dando a este término); y son indiferentes aquellos de que el autor puede o no echar mano a su antojo. La dependencia de los elementos condicionados es relativa y no ha de entenderse como una ley rigurosa, sino como una mera costumbre: sólo significa una preferencia establecida. La distinción entre lo condicionado y lo indiferente es tenue, indecisa, y ni siquiera divide a los elementos en dos grupos estéticos u órdenes fijos, sino que sólo indica dos empleos posibles que pueden darse para el mismo elemento. Los ejemplos lo aclararán:

En el teatro de varios personajes, a que estamos acostumbrados, el diálogo o comercio entre ellos es un elemento condicionado, aconsejado por el carácter de la obra. Y el monólogo posee un valor indiferente, puesto que se lo usa o no a voluntad del autor. Aquí el monólogo es un recurso explicativo o es un entreacto poético. Entreacto poético en 'Hamlet': *To be or not be*; entreacto poético en el galán de la Comedia Española cuando después de un desaire de la dama, se queda solo con sus lamentaciones y prorrumpe generalmente en un soneto; casos ambos comparables a los cantos

* [Cf. A. R., "La novela bodegón" (1920), en la 2ª serie de *Simpatías y diferencias*; *Obras Completas*, IV, pp. 93-99.]

exclamativos del coro en la tragedia antigua. En la comedia satírica especialmente, suele aparecer una variedad: el personaje increpa directamente al público. Aristófanes hace desternillarse de risa a los marineros del Pireo que acuden a escucharlo, poniéndolos por testigos de los manejos a que se entregan los malos políticos atenienses. Pero es recurso explicativo, en el prólogo de la tragedia antigua, el héroe o el dios que baja del Olimpo para preparar el ánimo del auditorio, recordándole algunos antecedentes o informándole de algunas circunstancias del drama que empieza. Recurso explicativo también, la presentación que cada personaje hace de sí mismo en el teatro chino: el drama lírico *Los pesares de Han* nos ofrece los discursos del Emperador, el Ministro, la señora Chaoukuen, etcétera. Recurso explicativo igualmente, en las loas, como la que recita la Nueva España a la entrada del "coloquio espiritual" de Fernán González de Eslava en *El obraje divino.* Recurso explicativo asimismo, si no del todo explícito a fin de mejor mantener la suspensión de ánimo, el de Yago cuando nos hace saber que ha concebido ya el plan de sus intrigas. (En el cine, para no matar la sorpresa, las confabulaciones se hacen generalmente en secreto.) Recurso explicativo, además, el rápido "aparte" con que un personaje declara su libertad de criterio o su no-compromiso con lo que se hace o dice en escena; recurso que por la sorpresa que significa, se presta al efecto patético, y por la creación de un hiato o distanciamiento respecto a la acción continua de la obra, se presta al efecto humorístico.

Vemos aquí el juego funcional de un elemento condicionado y un elemento indiferente. Sin diálogo no puede haber teatro de varios personajes (en el tipo general o corriente, ya se sabe); y monólogos puede o no haberlos en este tipo de teatro. Pero ¿qué ley impide la transmutación de los valores? ¿Es acaso inconcebible un teatro en que los personajes apenas se dirijan la palabra y anden más bien hablando solos, como esos alucinados que de pronto asoman en Maeterlinck? ¿No hay también tipos de diálogo-monólogo, como cuando el 'Cocu Magnifique' habla y habla, sin dar tiempo a que el amanuense le responda? Y recuérdese, para colmo de variabilidad en los tipos, que allí se trata de un monólogo bifur-

cado, en que el personaje alterna las tiradas que sobre un negocio cualquiera está dictando al amanuense, con los parlamentos entusiastas sobre la belleza de su propia mujer, que lo tiene en trance de locura. En otro caso: los *Habladores*, de Cervantes, la mujer revienta por hablar, y como el rival parlante no la deja, cae desmayada.

Parece también una ley del teatro —para seguir con los ejemplos escénicos— que los personajes "se digan las cosas". Con todo, hay dramas, así en Jean-Jacques Bernard, que resultan fundados en lo que los personajes no llegan a decirse. Parece una ley del teatro que los personajes se presenten siempre en la escena, y hay casos en que, por ironía estética —ya dolorosa o ya humorística— se les mezcla entre el público: "Prólogo en la sala", en el *Divino Marqués*, de Capdevila. Parece ley que cada personaje sea único; y en una obra de Claudel —acaso tocada de Extremo Oriente— cada personaje es doble: uno que recita, y otro que hace los ademanes. Conozco algún antecedente, no europeo desde luego, pero aquí falla mi memoria.

Descendamos a otras particularidades, aunque no sean ya elementos, sino más bien condiciones de la representación, porque también nos dan idea de la relatividad irremediable en ciertos valores que al pronto parecen inconmovibles (y acaso es mejor que no lo sean). Hoy distinguimos claramente la función de actores y actrices, y sólo por excepción se da a la actriz papel masculino (la contralto en la ópera, o el conde en *El caballero de la rosa*). Pero ni la Antigüedad, ni en general la Edad Media conocieron actrices. Su acceso a la escena es ya un síntoma sobre la independencia del teatro moderno. En el drama tibetano, que aún conserva el aire religioso, los actores son monjes y, cuando hacen falta mujeres, los papeles femeninos se confían a actores laicos, profesionales, a manera de transacción entre la Iglesia y el siglo. (Curioso recordar de paso que, en la centuria X^a^, aparece una autora dramática, la ya mencionada monja alemana Hrotsvitha, que escribió en latín varias comedias de asunto didáctico y tono terenciano, acaso nunca representadas.) Nueva particularidad: hoy concedemos al gesto facial y a la modulación de la voz singular importancia, y la tragedia antigua

usó máscaras y resonadores, instrumentos de congelación. Y algo parecido sucede, a veces en el teatro oriental. El resonador que hoy emplean los oradores y los cantantes es un signo de indeferencia para el arte, sacrificado en aras de la utilidad. Hubiera enfurecido al nervioso Cicerón y aun al mesurado Quintiliano. Por otra parte, en la retórica, en la oratoria, se concedió entonces una inmensa importancia a la actitud y al ademán.

La novela no escrita en primera persona nos da como elemento condicionado, aunque sólo por habitual, el que el autor "tome la palabra" en nombre de su personaje, para contarnos lo que éste se dice a sí propio en sus reflexiones. Pero nada se opone a que el autor ponga un monólogo directamente en boca de su personaje.

Hace algunos años, la crítica francesa se engolosinó con cierta modalidad del monólogo novelístico: el que se ha llamado "monólogo interior". Refiriéndose a este momento, Jean Giraudoux ha dicho en *Juliette au pays des hommes*: "En París, por aquel tiempo, la gente no se preocupaba por la muerte, sino por el *monólogo interior*." Consiste éste en poner a hablar al personaje sin normas discursivas, en una rumia informulada, extragramatical, ilógica, fragmentaria y deshecha, como pasa por la mente ese desfile que los psicólogos llaman "la palabra interior". Vago antecedente de la escritura sonambúlica suprarrealista, aunque mucho más enfocada y causada por su motivo, se veía la revelación de esta maravilla en *Les lauriers sont coupés*, obra mediocre de Édouard Dujardin. Alguien, hastiado de la discusión, declaraba que el tal monólogo venía a ser como "una ventosa psicológica" (que no es decir nada), mientras —díscolamente alejado siempre— Eugène de Montfort lo comparaba con el zumbido de la radio antes de la sintonización perfecta, lo que ya tiene más sentido. La mofa llegó al *snobismo*, y destiñó sobre alguno de nuestros jóvenes literatos, que creía prenderse una flor en el ojal refiriéndose al caso.

Las paginitas de Dujardin, que en su día pasaron sin pena ni gloria, dan el tema que llega a la obra maestra en el *Ulises* de Joyce. Ya el irlandés George Moore había dicho a Dujardin: "Temo que el efecto sea monótono." Valery Larbaud,

gran curioso además de crítico, resucitó, a propósito de Joyce, el librito de Dujardin; y éste entonces se creyó en el deber de consagrar un ensayo especial a la discutida materia, donde nos suplica que el monólogo interior *no debe* (¡preceptivo ya!) contener al azar cuanto pasa por la conciencia o subconciencia (el chorro suelto de los suprarrealistas), sino que ha de dar esa impresión, pero sin perder la rienda artística. Después del naturalismo "realista", de pretensión "objetiva", el monólogo nos parece un medio del naturalismo psicológico: el "trozo de vida" exterior queda simplemente sustituido por el "trozo de vida" interior, y continúa en suerte de "documento humano", ya no sacado de los ficheros de la policía, sino del laboratorio experimental.

Un caso singular acontece en *La lozana andaluza*, novela dialogada del siglo XVI, por tanto concepto digna de estudio, aun prescindiendo del sabor picante y libidinoso. De pronto, el autor aparece y conversa con sus personajes como un personaje más, aunque, en la acción de la obra, nunca se había situado dentro de ella ni era, por lo mismo, previsible su peregrina intromisión a modo de entreacto.

De esta y muchas otras audacias se hallan ejemplos en el vastísimo repertorio de Pérez Galdós, donde hay más fertilidad y audacia que en muchas celebradas revoluciones de la novela europea. Lo que sucede es que en España la literatura a veces no se percata de que ha hecho una revolución.

Los anteriores ejemplos muestran, por una parte, la multiplicidad de los elementos; por otra, la relatividad de su categoría condicionada o indiferente, y aun de su ser mismo de elemento, que pueden en otra ocasión funcionar de muy distinta manera, con otro carácter o denominación.

Por suerte hemos dado término a este paseo sin sentir la necesidad de sacar conclusiones ni dictar reglas.

Técnica y práctica. El estudio de la producción literaria nos planta otra vez ante el debate entre la teoría y la práctica. Quieren algunos que la actitud juvenil de la mente se incline, por amor de las abstracciones —de las adivinaciones pudiera decirse— a considerar la teoría como una etapa previa, programa de acción futura de que luego, a modo de ejecución, ha de desprenderse la práctica; y la actitud ma-

dura de la mente se incline, en cambio, a considerar la teoría como una etapa última, conclusión sobre las experiencias ya verificadas, final resonancia platónica del amor particular adquirido en cada caso concreto. Si lo primero es un adivinar, lo segundo es un recordar. No hay tal proceso sucesivo. En la metáfora de un crítico agudo, lo teórico y lo práctico aparecen juntos como el calor y la combustión, y las dos etapas se ilustrarían con la magia de un ilusionista que primero nos hiciera ver la llama separada de la vela, y luego la restituyera cuidadosamente al pabilo. La verdad es que hacemos como el ilusionista: a una parte ponemos la práctica y a otra la teórica, a una el producto literario mismo y a otra las reglas artísticas que lo rigen o pretenden regirlo, aunque ambas acciones se hayan desarrollado simultáneamente, reobrando la una en la otra de manera más o menos explícita. El creador, quiera o no, va procurando ajustarse a un sentimiento teórico de la forma. Al ponerse a la obra, va orientado por una espectativa, una como preconcepción de lo que va a salir de su pluma, más o menos vaga o precisa según el temperamento de cada uno; pues son múltiples los caminos de la ideación literaria y cubren desde la intención indefinida hasta el acabado plan estratégico. Pues bien: de esta misma preconcepción nace el movimiento preceptivo: lo que era un aleteo de impulsos no formulados e interiores a la creación se va transformando con la experiencia en un cuadro de principios intelectuales, exteriores a la creación. Éstos cristalizan en reglas, y así se llega a ese código que se llama la Preceptiva, la cual muestra ya todos los vicios de la figura estática cuando ella pretende sustituir a los crecimientos psicológicos. Entonces el código cae sobre el creador en legión de normas implacables, y alega para ello un derecho cuya legitimidad es muy discutible. De momento nos limitaremos al estudio de aquel crecimiento interior.

II. LAS "FUNCIONES FORMALES" DE LA LITERATURA EN GENERAL

Como en el ensayo anterior y por iguales razones, comienzo a ras del suelo.

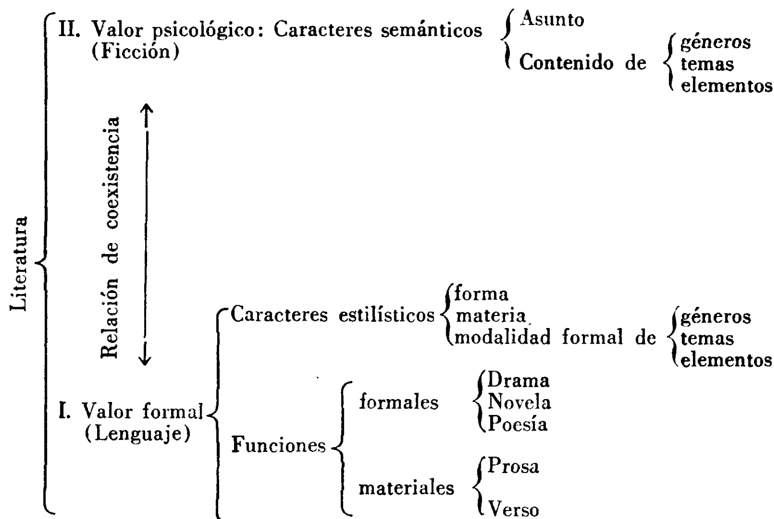
He estudiado antes los "caracteres" de la obra literaria, que representan fases estáticas. Un cambio de perspectiva nos revela los aspectos dinámicos, movimientos para los cuales reservaré ahora el nombre de "funciones". En cuanto la literatura es ficción, opera sobre sus datos con tres procedimientos de ataque: las tres "funciones formales". En cuanto es mero lenguaje, se expresa mediante dos "funciones materiales". Las tres funciones formales son: Drama, Novela (o Narración, que comprende la Épica), Poesía (Lírica sobre todo). Las dos funciones materiales son: Prosa y Verso. Deseo, al comenzar, como en el estudio anterior, establecer estas denominaciones para la economía de mi exposición.

No puedo dispensarme de hacer aquí una observación algo enojosa y de algo incómoda lectura: A primera vista, puede sorprender cierto desnivel en el punto de conexión de este cuadro de las "funciones" y el punto de conexión del cuadro de los "caracteres" con respecto al cuadro de los valores en que ambos se insertan. Me explicaré. En el cuadro de los valores, tenemos el punto de inserción psicológico y el punto de inserción formal. El cuadro de los caracteres, según el estudio anterior, puede resumirse en dos conceptos fundamentales: el estilístico, que suma la forma y la materia, así como las modalidades formales de géneros, temas y elementos; y el semántico que suma el asunto y todas las modalidades de contenido en géneros, temas y elementos. *Grosso modo*, hemos insertado el concepto semántico en el punto psicológico, y el concepto estilístico en el punto formal. Y ahora, al pasar de los caracteres a las funciones, ¡insertamos las funciones *materiales* (prosa y verso) en el punto *formal* (lingüístico)! Ello nada tiene de extraño, dado lo que ahora entendemos por materia y lo que ya dejamos dicho al co-

menzar el estudio de los "caracteres". Pero he aquí que a las funciones brotadas de la ficción no les llamamos ahora psicológicas, sino formales (drama, novela, poesía), lo que indica o significa que también pretendemos insertarlas en el punto o valor formal (lingüístico). La contradicción es sólo aparente, de mera terminología, ya que en literatura nunca se niega la coexistencia del valor psicológico y el valor formal. Si ello no se entiende bien hasta aquí, solicito un poco de paciencia: ello se irá entendiendo según descendamos de las abstracciones a los ejemplos; y además, en cuanto hayamos definido los dos grupos de funciones, las formales y las materiales.

La definición del grupo de las funciones materiales (y podemos decir "verbales") no ofrece ninguna dificultad; al solo enunciado de las palabras "prosa" y "verso" se ha entendido ya que se trata de los dos órdenes musicales del habla, y a todos —menos a Monsieur Jourdain— estas nociones nos son ya conocidas. Pero todavía falta penetrarse de que aquí sólo tratamos de la fase dinámica, no de la estática: de las funciones, y no de los géneros especiales en que tales funciones accidentalmente cristalizan y que a ellas quedan circunscritos. Pues bien: las funciones formales tampoco son los tipos estáticos: funciones son, y no son géneros; o como decíamos al principio, son tres procedimientos de ataque sobre los datos literarios. No se confunden, desde luego, con los asuntos; no corresponden al concepto semántico, sino al estilístico. (Vuelvo a recordar, como lo dije en el ensayo precedente, el sentido general que asigno aquí a estos términos.) Por eso no los he llamado funciones psicológicas. Con lo cual, de paso, ganamos el no exponernos a equivocarlas con sensaciones a las que se da el mismo nombre. Poesía y novela causan la emoción llamada dramática en lenguaje corriente, sin por eso transformarse en drama; drama o novela, la emoción poética, sin por eso convertirse en poesía; y una vida real puede causarnos una emoción novelesca, sin ser novela. A tiempo nos hemos resguardado ya —en otros libros— contra el peligro de confundir la poesía con la emoción poética, la cual lo mismo puede brotar de la vida que de cualquiera de las funciones formales. Igual defensa le-

vantamos ahora con respecto a la llamada "emoción dramática" (quieren decir: "patética" o "trágica" o "dolorosa"), con respecto a la emoción novelesca. Unas son las obras y otros los resultados. Aquí sólo nos incumbe la obra, el fenómeno:



Entre las funciones formales y las materiales no existe dependencia teórica absoluta. Como las formales poseen una nota material —en la intimidad del fenómeno— y las materiales una nota formal, según el mayor o menor peso de esa nota de enlace, se manifiesta la tendencia a trabar a veces tal función formal con esta o aquella función material. Así se ve claro en la combinación poesía-verso: cierta estética espontánea considera la poesía como el movimiento literario por excelencia, y el verso como el lenguaje literario por excelencia: de aquí que los asocie. Cuando se limpia al verso de todos sus elementos adventicios, y a la poesía de todos sus acarreos casuales, tal función parece evidente a la luz de la moderna noción de la "poesía pura". En todo caso, esta tendencia no significa una trabazón necesaria. Ya, a comienzos del siglo XVII, decía Cascales en sus *Tablas poéticas* que

la poesía no necesita de metro. Lo propio de las funciones es, al contrario, su independencia, o libre elección de sus enlaces. Esto es cierto en términos generales. Conviene examinarlo de cerca.

El cuadro de relaciones o trabazones entre el grupo formal (drama, novela, poesía) y el grupo material (prosa y verso) puede establecerse así, en principio:

A) Entre ninguna de las cinco funciones hay enlaces necesarios. Los enlaces posibles pueden acontecer de unas u otras funciones formales, de unas a otras funciones materiales, o entre las funciones formales y las materiales. Los enlaces podrán ser de compenetración o de mera yuxtaposición.

B) De unas a otras funciones formales no puede haber compenetración: sólo yuxtaposición. Se explica más adelante.

C) Entre las dos funciones materiales puede haber yuxtaposición, y también compenetración. Se explicará en su oportunidad.

D) Cada una de las tres funciones formales tiene por fuerza que expresarse a través de alguna de las dos funciones materiales. Quiere decir que, entre uno y otro de los grupos, el enlace es obligatorio, aunque sea libre la elección, la figura de enlace; y quiere decir que aquí el enlace es una compenetración. Como a su vez la función material que recibe la compenetración o sello de la formal puede encontrarse en estado de pureza, o bien compenetrada, o bien yuxtapuesta con la otra función material, resultan de aquí los doce casos siguientes:

1º Drama en prosa: Ibsen, *Casa de muñeca.*

2º Drama en verso: Calderón, *El alcalde de Zalamea.*

3º Drama en compenetración de prosa y verso: Renan, arreglo teatral del *Cantar de Cantares,* en versículos bíblicos; Wilde, la *Salomé* en prosa rítmica francesa; Maeterlinck, *Monna Vanna*; Claudel, *Le soulier de satin.*

4º Drama en yuxtaposición de prosa y verso: Shakespeare, *Troilo y Crésida*; los misterios tibetanos; los dramas hindús.

5º Novela en prosa: Balzac, *La piel de zapa.*

6º Novela en verso: Goethe, *Hermann y Dorotea.*

7º Novela en compenetración de prosa y verso: la historia de Job, en versículos bíblicos.

8º Novela en yuxtaposición de prosa y verso: el ciclo pastoril, las *Dianas* de Montemayor y de Gil Polo.

9º Poesía en prosa: los poemas en prosa de Bertrand, Baudelaire, Francis Jammes: los *Cantos de Maldoror*, de Lautréamont.

10º Poesía en verso: la *Urna griega*, de Keats.

11º Poesía en compenetración de prosa y verso: los versículos de Whitman y los de Claudel.

12º Poesía en yuxtaposición de prosa y verso: la *Vita Nuova*, de Dante.

Desentendámonos de las funciones materiales, prosa y verso. Consideraremos ahora solamente las funciones formales, de una manera general, para mejor explicar las denominaciones propuestas. Después, las compararemos unas con otras.

Ya será posible, más adelante, si tenemos tiempo para ello, estudiar cada función formal separadamente.

1) Drama es el hecho literario que se figura en personajes de acción presente, que se representa, se mima.

2) Novela es el hecho que se relata en referencia a una acción ausente en el espacio y también pretérita en el tiempo.

3) Poesía es el hecho literario en que meramente se descargan energías subjetivas, ya de emoción o de puro valor estético.

Las anteriores definiciones, muy sumarias aunque suficientes por ahora, se redibujarán convenientemente en sucesivos retoques. Y, además, no hace falta precisarlas más: todos las entienden.

Comprendo en la función *drama* todos los géneros y obras teatrales existentes, desaparecidos o posibles. Y no le llamo "teatro", porque esta palabra insiste más en la nota genérica que en la funcional y, por otra parte, trae al espíritu las materialidades de la escenografía, ajenas a nuestro estudio. El señalar la representación como esencia del drama nos libra del genial extravío en que incurrió Alonso López Pinciano, grande hasta en sus errores, quien, en su *Filosofía antigua poética* (fines del siglo XVI), considera los diálogos de Platón como poesía dramática (¿acaso le falta razón del todo?).

Comprendo en la función *novela* todos los géneros y obras llamados así corrientemente, como todo aquello que abarca el conjunto de la épica, de que nuestras novelas se consideran como sucedáneos modernos. Y no le llamo "épica", porque

esta ilustre denominación, por lo mismo que se refiere a una especie desaparecida, evoca un género y oscurece el significado de función permanente. Y no le llamo al fin "narración" para evitar confusiones con la "historia" o con ese elemento literario que también se llama "narración".

Comprendo igualmente en la función *poesía* todas las series y obras genéricas habidas y por haber, siempre que ellas correspondan a la "lírica" en su más amplio concepto. Pues la identifico resueltamente con tal concepto de la lírica, por lo mismo que aquí me refiero a la función formal y no a los géneros poéticos, que no son sino modalidades o aproximaciones de la lírica. Y aunque pienso que la noción de líricos me acautelo contra este posible equívoco prefiriendo suficiente para que no se la reduzca a los llamados géneros líricos, me acautelo contra este posible equívoco prefiriendo el vasto término de "poesía". Toda la nota esencial del *drama* (representación), todo lo que en la poesía no es lírica corresponderá por derecho propio a la novela, sea en prosa o verso. El Pinciano hubiera podido llegar a esta noción de la lírica, si su exceso de erudición no lo hubiera arrastrado a confundirla con cierta especie de pantomima o baile dramático (el "tripudio"), partiendo de la falsa etimología de la "zarabanda", que él confundió con el "ditirambo".

Ya hemos dicho que entre las funciones formales no puede haber compenetración, pero sí yuxtaposición. Dentro de una misma obra, en determinados casos, estas funciones pueden aparecer una al lado de otra. Quiero decir que la obra, por su función, es *drama,* es *novela,* es *poesía,* pero que en los elementos o recursos que emplea, algunos pueden pertenecer a cualquiera de las otras funciones —hay un caso psicológico en que las tres alternan, y que va a servirnos como una definición simbólica. Tal es el caso de la tragedia helénica. Tres categorías de personajes pueden en ella discernirse:

1) Los héroes, verdadera encarnación del hecho o episodio, a quienes toca provocar y padecer la acción. Los héroes descuellan en Esquilo.

2) Los mensajeros, a quienes se fía el relato de los hechos que no acontecen en escena, y con los cuales pueden confun-

dirse a este respecto los dioses que recitan el prólogo o antecedentes de la acción. Si los héroes ejecutan la acción presente, los mensajeros —mediante un sistema de "ironía"— mencionan la acción ausente, trasladándola, claro está, al pasado, puesto que es siempre un "sucedido". Los mensajeros descuellan en Eurípides.

3) El coro, siempre testigo leal del episodio (pues la dificultad de hacerlo entrar y salir lo pone en trance de enterarse de todo), que, en principio, no debe perturbar los hechos con su intervención (hay excepciones: así en el *Ión* de Eurípides), sino que obra sólo a modo de válvula emotiva. El coro descarga, de cuando en cuando, por medio de expresiones líricas, la energía patética acumulada por el episodio del héroe o por el relato del mensajero. En tal sentido, cumple la *catharsis* aristotélica, purificando los sentimientos de piedad y terror mediante desahogos superiores, al modo que el grito animal transporta el dolor y la alegría, al modo que la danza supersticiosa combate la ponzoña, o la danza triunfal sacia el regocijo. Los coros descuellan en Sófocles.

Pues bien: los héroes son el drama mismo, la literatura de la acción. Los mensajeros son la literatura de la narración, savia de la épica: mensaje, noticia, novela (*Nouvelle*). El coro, literatura de la contemplación y el desahogo, es la poesía. En los dos primeros casos domina el aspecto objetivo, el episodio. En el último, el aspecto subjetivo, nuestra cualificación del episodio.

Por ahora nos basta este ejemplo, el más nítido y hermoso de la colaboración entre las tres funciones formales, las cuales integran así un organismo estético perfecto. Luego citaremos otros ejemplos. Pero, desde ahora recordemos que, en los misterios tibetanos, los mensajeros y narradores son varios (en el teatro griego hay uno por drama), que se identifican con el coro de cazadores y repiten la última sílaba de la frase del rey, la que contiene el peso verbal de la oración.

¿Qué resultado hemos obtenido? Recordemos el procedimiento que aplicamos en *El deslinde* para establecer la diferencia cualitativa entre el dato histórico, el científico y el

literario; recordemos cómo allá comenzamos por agrupar en un parentesco del suceder real el dato histórico y el científico —aquél, por el suceder perecedero; éste, por el suceder permanente—; recordemos que, en tal parentesco, no nos fue imposible absorber el dato literario, en virtud de su intención ficticia, de su neutralidad o indiferencia para el suceder real. Pues transportemos ahora delicadamente aquel mismo esquema (como se transporta, inversamente, la Eurídice dormida desde el infierno hasta la tierra), desde el plano de la realidad en que allá operábamos, a este nuevo plano de lo inventado o ficticio en que ahora estamos operando. Y ¿qué descubrimos? ¡Que aquí también encontramos un parentesco entre drama y novela al que es reacia, en cierta manera, la poesía! Sólo que aquí el fenómeno resulta más atenuado, como era ya de esperarse, porque nos movemos en pleno reino de las sombras. Pero también aquí advertimos la intensa conexión de *drama* y *novela* con respecto al suceder ficticio, actual en el *drama*, ausente y pasado en la *novela*. De igual modo, confesamos la neutralidad o desconexión —siquiera relativa, siquiera en intento, que ya basta— de la poesía con respecto al suceder ficticio. Es verdad que, en cierto modo, la poesía tiene un pie en ese suceder ficticio. Desde ese plano evoluciona y exclama... ¡Ah, pero tiene el otro pie, inesperadamente, en la vida real del yo del poeta! Y será más puramente poesía mientras más se limite a expresar y exclamar, relegando a las otras funciones el oficio de representar o narrar. El *drama* ejecuta, la *novela* narra. La poesía, en principio y en pureza, no quisiera ejecutar ni narrar nada: sólo exclamar. El drama y la novela, por el sendero de la ficción. La poesía, sola, volando todavía por encima de la ficción, pero con un secreto cordón de seda que, por otro lado, la comunica con la realidad del poeta.[1] El crítico que se ha quejado de las "interjecciones" en la poesía española ha definido, indirectamente y sin percatarse, el vigor lírico de esa poesía.

En cuanto al espacio, el drama es presencia; la novela,

[1] Ahmed Rassen, poeta egipcio, quiere que el poema ideal pueda dibujarse en una uña, pues, dice, más allá de los tres versos, el poema se convierte en novela.

ausencia. La poesía escapa al espacio. En cuanto al tiempo, el drama es actualidad; la novela, recuerdo. Y la poesía ¿será esperanza? En todo caso, tiene de común con la esperanza, el no participar del tiempo ya transcurrido, sino ser un anhelo, o sea una creación de tiempo: nueva escapatoria. Si escapa una y otra vez, la poesía ¿es libertad? Ocurre un término más apropiado: es liberación. De aquí que la estética espontánea no se engañaba al considerarla como la literatura por excelencia. De aquí que tampoco se engañe cuando quiere ofrecerle la menos útil, la más emancipada de lo real entre las dos funciones que hemos llamado materiales, el mayor atuendo verbal, que eso es el verso. Pero, si en lo formal y en lo material hay aquí mayor desasimiento de las leyes útiles o leyes del mundo práctico, impuestas desde afuera, hay en cambio mayor rigor y constreñimiento a ciertas leyes internas, leyes literarias, voluntarias y por eso mismo más sagradas. Así es que digamos "liberación" mejor que "libertad". Al modo que el verso toma la materia del lenguaje y la somete a obstáculos voluntarios, a procura de una musicalidad que no sólo es de ritmos acústicos, sino también de ritmos psicológicos y respiratorios, de ese mismo modo la poesía toma la forma de la literatura y la somete a obstáculos voluntarios, a procura de aquellas esencias que suponen la misma función en que ha nacido, a procura de las ficciones menos imitativas de la realidad práctica. (Y esto, aun cuando el poeta sea "retratista" y se figure querer otra cosa.) Poesía es la Servidumbre Voluntaria.

Esta pequeña referencia al enigma poético es ya suficiente para andar por el mundo.

Hemos dicho que las funciones formales no se compenetran, pero sí pueden yuxtaponerse. Toda obra se clasifica por su función predominante, y puede recibir la elaboración accesoria de elementos que proceden de otras funciones. Además del ejemplo de la tragedia griega (drama con personajes, y narradores y coro, que incorporan las tres funciones formales), hemos ofrecido presentar, para la mejor descripción del fenómeno, otros ejemplos: *1)* el drama y los elementos novelísticos; *2)* el drama y los elementos poéticos; *3)* la novela y los elementos dramáticos; *4)* la novela y los ele-

mentos poéticos; *5)* la poesía y los elementos dramáticos; y *6)* la poesía y los elementos novelísticos.

1) Ya hemos visto la aparición del mensajero del Prólogo en la Tragedia griega. Este elemento épico en la tragedia tiene tres significaciones:

Primero: es un residuo. Desde el punto de vista semántico o de los asuntos, la tragedia aprovecha la sustancia de la epopeya y, en general, del *epos*, tradición heroica. De aquí que Esquilo (aunque contó también con otras y diversas fuentes) considere sus tragedias como "relieves del banquete de Homero".

Segundo: significación escenográfica. La tragedia era en mucho, una coreografía ritual, donde las mismas figuras tenían un lugar propio y determinado en la escena, y los coros evolucionaban como grupos danzantes. Los recursos o máquinas, las decoraciones (elementales) y el espacio escénico aconsejaban también ciertas limitaciones y "estilizaciones". Por último, los actores, montados en los coturnos, y el rostro enmascarado, se veían obligados a cierta rigidez convenida. Resultaba de todo ello la imposibilidad o siquiera la dificultad de presentar a los ojos del público ciertos actos de violento realismo —caballos desbocados, combates, asesinatos—, y así sucedía que estos actos fueran relegados a un plano invisible, a una ausencia, y se los sustituyera con mensajeros. Claro que esta circunstancia bien puede corresponder al sentido estético del teatro griego, como luego lo explico.

Tercero: las dos significaciones anteriores venían a sumarse a una significación estética: el horror al grosero realismo. Ya es mucho que los coreutas golpeen sobre una puerta cerrada, detrás de la cual se oyen gritos, o que Edipo se presente con las cuencas de los ojos vacías. Nunca se toleraría que una Medea asesinase a sus hijos delante de su esposo y a la vista del público, según acontece en la *Medea* de Séneca, que por lo demás se leía y no se representaba. La tragedia antigua es el polo opuesto de nuestro Gran Guiñol, donde asistimos hasta a operaciones quirúrgicas. Después, el cine, justificado por el valor visual, ha ido todavía más lejos: ya sólo falta que nos den el olor de sangre. La tragedia antigua

parece decir, como la Belleza en Baudelaire: "Detesto el movimiento que perturba las líneas."

En el drama moderno, son asimismo elementos novelísticos todos aquellos que impostan la llegada a escena de una narración o relato, ora sea elemento inserto en la acción para sustituir hechos ausentes o no presentados —lo que refiere un personaje, lo que dice una carta—, ora un caso ajeno a la acción: un cuento que se dice o lee en escena para dar ambiente, para aplicar la moraleja, para esparcimiento o compás de alivio. Las modalidades de este recurso serían indescriptibles, por abundantes y variadas.

En el *Don Gil de las calzas verdes* (Tirso), el criado Caramanchel, para recomendarse al servicio de Doña Juana (que está disfrazada de Don Gil), emprende un largo parlamento según el tema "mozo de muchos amos", donde describe el modo y costumbres de los señores a quienes ha servido, relato que parece un *Lazarillo* o un *Buscón* abreviados.

En Tirso también (*El pretendiente al revés*), Carlos refiere al Duque la Fábula del león.

En Ruiz de Alarcón (*Los favores del mundo*), el relato de Don García sobre su lance con Don Juan sobreviene después de que hemos presenciado el lance mismo, pero asume un valor explicativo, de escolio *a posteriori*, pues sin él nuestro conocimiento del caso sería incompleto.

Y en *La verdad sospechosa*, Don Juan siempre se muestra dispuesto a hacer narraciones falsas, de lo que nunca le ha acontecido, ya por jactancia (la supuesta cena a una dama en el Soto de Manzanares), ya por astucia y maniobra, como cuando dice a su padre que no puede aceptar la novia que le ofrecen, porque está ya secretamente casado en Salamanca, a objeto de escoger él otra novia más a su gusto (donde juega el equívoco sobre la persona); y al explicar las circunstancias de aquel falso suceso, echa mano del tema de "los vestigios del amante", que conocemos ya por el romance de Blanca Niña.

Lo mismo acontece con el largo monólogo del Rey Basilio en *La vida es sueño*, monólogo que nos hace entender por qué, en la escena primera, Segismundo aparece encadenado en la torre.

Don Juan y Don Luis, en el *Tenorio*, refieren y comparan sus respectivas aventuras anteriores.

Cyrano cuenta su desafío con los cien matones pagados por el de Guiche, hecho que acontece, por decirlo así en un entreacto.

En otro lugar Rostand, inspirándose en las páginas mismas del Bergerac real, hace que su héroe detenga al de Guiche (como detiene el "viejo marinero" de Coleridge al huesped de la boda), contándole las historias del viaje a la luna, en tanto que Roxana se casa.

En los *Seis personajes*, de Pirandello, el relato de lo pasado, por una manera de alucinación, se transforma de repente en escena actual (el Cine lo ha hecho muchas veces). Y Pirandello nos da una curiosa conjugación de un drama en otro, uno real, y el otro ficticio; más bien nos la dan ambos fundidos en un crepúsculo de realidad y ficción: *Enrique IV*.

2) Ya hemos visto la función del coro en la tragedia griega. El elemento lírico dentro de la tragedia tiene a su vez tres significaciones:

Primero, una significación genética. Desde el punto de vista formal, la tragedia nació de los coros de *tragos* o caprípedos, que danzan animados del furor ctónico, y al fin hacen que en el centro de la rueda aparezca, invocado por la magia del rito, el protagonista.[2]

Segundo, una significación escenográfica a que ya nos hemos referido: la dificultad de hacer entrar y salir al coro de la escena, determina su perfecta lealtad, sin la cual la intriga sería imposible y resultaría delatada por el testigo de muchos ojos y de múltiples bocas. (Ya sabemos que el revolucionario Eurípides viola esta costumbre en el *Ión*.) Tal suerte de neutralidad para el episodio, se mantiene a pesar de que el coro "toma partido" en cuanto a su apreciación de los sucesos, y aun llega a dividirse en bandos opuestos: meras figuras de la danza.

Tercero, una significación estética, que ya también hemos definido: el coro, testigo y no actor, opera las descargas

[2] No resisto a la tentación de contar que un poeta hispanoamericano me dijo hace años, con encantadora suficiencia: "...Porque ha de saber usted que la *tragedia* se llama así, por significar un trago de sangre en la garganta."

poéticas del *pathos* acumulado por el episodio. Como el espíritu contemplativo, observa y juzga, pero también goza y padece, aunque por lo general no desciende al acto: y cuando desciende, puede decirse que, en la transformación del género, comienza a dejar de ser un coro para convertirse en un personaje colectivo, en el pueblo.

En el drama moderno —según lo hemos visto a propósito de los elementos— hay un tipo de monólogo con valor de entreacto poético, cuya función recuerda en cierta manera la función del antiguo coro. En el drama musical, tal sería la función del aria. Las modalidades pueden ser otras. Posible es que, en medio de la acción, se recite un poema sin conexión directa con ella, aunque destinado a dar ambiente.

Fuera de los casos singulares del uso de los elementos más nimios —como las figuras poéticas del pensamiento o del lenguaje deslizadas en el coloquio mismo—, la función poética no suele acercarse hoy mucho al drama, al drama común y corriente. La emoción poética, sí; pero ya sabemos que son cosas tan diferentes como el estar enamorado y el escribir una endecha. Sin embargo, es fácil notar que aun estos meros aleteos de emoción poética, errantes por el ámbito de la escena, llevan ya consigo cierto acento formal, manifiesto siempre en un relativo desasimiento o liberación momentánea del episodio. Los pasajes dramáticos que nos dan la emoción poética son pausas contemplativas o líricas incrustadas en los pases de la acción: pastores que charlan y cantan, pueblo que se divierte, soldados que se solazan en la tregua del campamento, amantes que se arrullan, galanteadores que requiebran a las que ven ("Requiebro es un sentimiento que en el gesto se aparece", decía con sencilla profundidad Lucas Fernández).

Y, a veces, este toquecillo poético adquiere una sabor humorístico: así, en las contraposiciones simétricas de la Comedia Española, entre las sublimidades del galán y las traviesas o rudas observaciones del gracioso: también liberación o desasimiento, y ritmo de torsión que muy bien pudo traer en la mente Victor Hugo cuando en el prefacio del *Cromwell* propone la estética romántica de lo grotesco.

3) La yuxtaposición de elementos dramáticos en la novela es algo más difícil de percibir, porque también es más difícil que acontezca. Por eso adelantamos ya la reserva "en determinados casos", al decir que dentro de una misma obra las funciones pueden aparecer una al lado de otra. *El peregrino en su patria* (Lope) es novela donde se insertan no menos de cuatro autos sacramentales con sus respectivas loas; pero esto no pasa de un capricho de publicación. Estas piezas dramáticas son completamente ajenas a la novela y se las puede extraer o suprimir sin que la novela padezca. Nunca pretendió Lope continuar la acción de la novela mediante una escena representable; y si algún moderno, emancipado ya de las convenciones genéricas, o algún antiguo anterior a tales convenciones, de pronto suspenden la narración y nos cuentan, en forma dialogada, una conversación que haya tenido lugar entre los personajes, no se trata aquí de la función "drama", sino del recurso al elemento "diálogo". Nunca se ha pretendido que, en llegando al pasaje en cuestión, suspendamos la lectura y nos traslademos al teatro para ver el tal pasaje representado. Y, según nuestra definición, sólo la representación es drama. El que las obras teatrales se publiquen y lean es mero accidente de la escritura. Otro ejemplo ilustre de teatro acarreado en la novela por mero azar de publicación: *Los cigarrales de Toledo*, de Tirso, donde aparece, entre otras cosas, nada menos que *El vergonzoso en palacio*.

Sobre la novela y el diálogo hay algo que decir. El diálogo puede cubrir una porción mayor o menor de las novelas, y puede, realmente, determinar una modalidad funcional del tiempo novelístico. En cuanto a la porción que cubre, es esporádico las más veces. Otras parece que se aclimata mejor a lo largo de la acción novelística. Hay volúmenes en los *Episodios nacionales* de Pérez Galdós que casi pueden leerse pisando el vado de los diálogos. Por último, hay las novelas dialogadas: las del ciclo celestinesco (que provisionalmente se han llamado "comedias"), la *Dorotea* de Lope, cierto humilde cuentecillo que yo me sé y se llama *Los tres tesoros*.*

* [A. R., *Los tres tesoros*, México, Tezontle, 1955. "Este poema o entrete-

Estas novelas puede decirse que crean interiormente un teatro fantasmal, como cuando se lee una pieza escrita para la representación. No hay aquí representación, pero sí un desfile imaginario de personajes que hablan, quemadura psicológica de tipo dramático. Esto da a la novela cierta nota de tiempo actual, aunque sea un tiempo ficticio "de doble fondo". A veces, se ha dado a la novela el atavío de un "escenario" de cine (Jules Romains, *Donogoo Tonka*).

4) En la vida de la novela, el naturalismo vino a significar un paréntesis de sequedad que se creyó y se declaró "objetivo". Antes, después del naturalismo, es fácil que el autor se entregue, por sí o a través de sus personajes, a exclamaciones poéticas o patéticas, morales, sentimentales. A prescindir de ellas se reduce casi la posible objetividad, pues cualquiera puede de hecho ser apasionado, intencionado y abogado de causas aun en las descripciones o retratos de aire más sobrio. Y no sólo en la novela, aun en la historia.[3] Aquel novelista de Flaubert, dios oculto que obra en todas partes sin llegar a descubrirse en ninguna, es una concepción académica contraria a las efusiones poéticas. Pero antes de llegar a esta concepción, o después de haberla usado hasta el cansancio, la novela vuelve a consentirse violaciones líricas al pretendido impersonalismo. *La cárcel de amor*, de Diego de San Pedro, que estudiamos hace muchos años,* está salpicada de humedades poéticas, intermedios, gritos y lamentaciones, monólogos de los personajes que quedan circunscritos dentro del monólogo general que es la novela, y que me atreví a comparar, como función si no como calidad, con los coros trágicos. Son fragmentos poéticos las salutaciones o increpaciones a las ciudades, loores y denuestos de la corte o las aldeas, en la literatura española del Siglo de Oro, pasajes a los que sólo falta el verso para confundirse con ciertos poemas de la época. ¿Y no tiene ya ese sabor, en la *Primera Crónica General* del Rey Don Alfonso el Sabio, el "loor de

nimiento visual —olvidado entre mis papeles desde hace unos quince años...", dice Reyes en el "Aviso".]

[3] César pasa los ojos del candoroso por algo como una realidad anterior, física, sin refracciones subjetivas, ¡y Michel Rambaud ha podido estudiar el arte de la deformación histórica en los *Comentarios*!

* [*Obras Completas*, I, 49-60.]

España", uno de los primeros gritos de la prosa castellana, que de lejos y sobre siglos y países parece que anuncia el *Tableau* de Michelet? Pero, volviendo a la novela y dejando el atractivo imán de la historia, dígase si este fragmento del *Werther*, en el arreglo moderno que se liga sobre la versión de Mor de Fuentes (Espasa-Calpe) no parece un canto horaciano, templado ya al timbre de Fray Luis:

> Bien haya mi pecho, que acierta a paladear los deleites sencillos e inocentes del hombre que pone un repollo en su mesa criado por su mano, y no sólo disfruta la berza, sino también el día apacible, la madrugada preciosa en que la plantó, la despejada tarde en que la regó, el gozo de estar viendo sus gallardos medros, todo en idéntico momento.

El enlace entre los fragmentos poéticos y la novela que los transporta puede ir desde la mayor flojedad hasta el rigor más ajustado. El *Peregrino*, de Lope, lleva en su corriente algunas piezas líricas, pero suele acontecer con ellas lo que con las piezas teatrales allí incrustadas: que son separables, que no forman cuerpo con la obra. En la *Rahab*, de Waldo Frank, al contrario, el compás narrativo se interrumpe de cuando en cuando con fragmentos líricos que no convendría separar, que obran como escapes emocionales del relato. Y en la novela cubista de Apollinaire *Le poète assassiné*, donde todo se yuxtapone y la unidad apenas se mantiene por algunos rasgos generales (trazos a trozos), hay cuanto se quiera buscar: diálogos en versículos entre las parteras; una fábula de la ostra y del arenque; observaciones personales del autor en primera persona; poemas para anunciar medicamentos; diálogos alegóricos entre las personas abstractas como los Teatros, el Actor, los Bebedores; acrósticos, coplas "populares" fabricadas expreso, y mil fantasías más. Pero aquí ha quedado ya inútil el criterio aplicable a los tipos tradicionales; pues los fragmentos poéticos, dada la naturaleza de la obra, ni forman cuerpo con su asunto ni tampoco dejan de formarlo, y a la obra misma pudiera aplicarse esta observación del autor: "Todas las materias de los diferentes reinos de la naturaleza pueden hoy por hoy entrar en la confección de un vestido para la mujer."

5) Las obras poéticas no admiten colaboración de ele-

mentos dramáticos sino en aquel sentido limitado en que los admite la novela: el uso del elemento "diálogo": diálogo en el complejo Berowning o en el pedestre Campoamor, allá se va ello. Ningún poema puede de pronto suspenderse para transportarnos a la representación, y el drama es, para la consideración de este ensayo, representación y nunca lectura.

Pero hay algo más que decir. El concepto moderno de "poesía pura" nos llevaría a la consecuencia de que la intromisión del diálogo es más tolerable mientras más se despoja éste de la función verdaderamente dramática y más se reduce a una figura verbal. Lo más "puro" sería, pues, el diálogo de ideas sin personajes, como en Calderón:

¿Qué es la vida? Un frenesí.
¿Qué es la vida? Una ilusión.

Luego vendría el diálogo de personajes tácitos por ejemplo, en el ovillejo de Lope que remeda una voz y un eco:

—¿Qué es lo que el amor me ha dado?
—Cuidado.
—¿O qué es lo que yo le pido?
—Olvido.
—¿Qué tengo del bien que veo?
—Deseo.
—Si en tal locura me empleo
que soy mi propio enemigo,
presto acabarán conmigo
cuidado, olvido y deseo.

Después, correspondería el lugar, siempre en orden descendente de tolerancia o en orden creciente de "impureza", al diálogo de prosopopeya o diálogo de personaje ficticio, como en esta seguidilla del siglo XVII:

—¿Quién ha sido la causa
de mis suspiros?
—Y los ecos del valle
responden: "Iros".

Finalmente, el caso más turbio sería el más propiamente dramático, donde verdaderos personajes conversan; pues ya la presencia de personajes empaña la noción de la "poesía pura". Así, en el poema de Espronceda *El estudiante de Sa-*

lamanca (que, en rigor, para nosotros ya es una novela en verso más que una obra de poesía):

> —Hay riesgo en seguirme.—¡Mirad qué reparo!
> —Quizá luego os pese.—Puede que por vos.
> —Ofendéis al Cielo.—Del Diablo me amparo.
> —Idos, caballeros, no tentéis a Dios.*

Y toda la tercera parte del poema, que Espronceda llama "cuadro dramático", es directamente un acto de comedia, donde las descripciones escénicas y movimientos de los actores están escritos en metro, como es la *Farsa y licencia de la reina castiza*, de Valle-Inclán.

6) La poesía necesita a veces apoyar sus procedimientos exclamatorios en un relato, o siquiera en la alusión a ciertos hechos. Es menos poesía, es menos pura, mientras más cargan sobre ella estos acarreos narrativos. (Y adviértase que en este análisis no se nos ocurre siquiera confundir el criterio de "pureza" con el de Belleza.) Cuando el elemento narrativo llega a dominar, el peso de la obra se desequilibra hacia la novela. Por eso *El estudiante de Salamanca* es novela o cuento en verso, y "cuento" le ha llamado Espronceda, cuento metrificado, cuyo tono está en este pasaje:

> Una calle estrecha y alta
> la calle del Ataúd,
> cual si de negro crespón
> lóbrego, eterno capuz
> la vistiera, siempre oscura
> y, de noche, sin más luz
> que la lámpara que alumbra
> una imagen de Jesús,
> atraviesa el embozado,

* [Esta cita de Espronceda, y las dos siguientes, memorizadas desde la infancia por Alfonso Reyes, se ligan en su obra con el recuerdo de su padre: "Hojeando en su biblioteca [la del Gral. Bernardo Reyes], he encontrado las cuatro sucesivas etapas de su firma. La primera, la preciosa firma llena de turgencia y redondeces aparece en un tomo de *Obras poéticas* de Espronceda, París, Baudry, 1867... El hallazgo de aquella firma juvenil en un ejemplar de Espronceda tiene un sentido singular... y todo el fragor del *Diablo Mundo*: es, línea por línea, el cuadro de Espronceda ¡aquel Espronceda que fue tan suyo y que él mismo me enseñó a recitar!" (Cf. A. R., "Oración del 9 de febrero", en *La Cultura en México*, Suplemento de *Siempre!*, México, 28 de febrero de 1962, Nº 2, pp. v-vi). En el ejemplar que conservaba Reyes en su Biblioteca, las citas en las pp. 128 y 97, respectivamente.]

la espada en la mano, aún
que lanzó vivo reflejo
al pasar frente a la cruz.

Temo que no deja de ser el tono dominante, a pesar de los instantes líricos, como éste:

Cual suele la luna, tras lánguida nube,
con franjas de plata bordarla en redor
y luego, si el viento la agita, la sube
disuelta a los aires en blanco vapor...

Quedan rápidamente evocados los casos de yuxtaposiciones formales. Los criterios de pureza de que a veces se habla de paso no son —lo repito— criterios de valoración estética, sino medios de análisis; y esto, aun en el caso de la poesía, donde mayor es la tentación de entregarse a los extremos del preciosismo. Al contrario, la riqueza estética de la obra bien puede aumentar con la conjugación de funciones y elementos —lo cual tampoco sucede necesariamente. Se concluye de aquí que el orden de las funciones formales y el orden de las jerarquías estéticas son independientes. No hay recetas para crear la belleza. "Y el secreto ideal duerme en la sombra." El análisis anterior sirve sólo como útil del conocimiento, y tampoco es fundamento del juicio. Pues, al fin y al cabo, el método no es todo. El examen de la yuxtaposición, por lo demás, no agota el estudio de las funciones formales. Alguna otra prueba puede darnos más luces sobre su naturaleza. El estudio de los "caracteres", en ensayo anterior, nos llevó a agruparlos —independientemente de sus cuadros estéticos— en dos conceptos: el estilístico y el semántico. El concepto semántico se refiere al asunto y a ciertas modalidades de géneros, temas y elementos. Es ya posible preguntarse cuál es el alcance de la relación entre el orden semántico y las funciones formales. De un modo general, cabe decir, que conforme se asciende por la escala de los caracteres, crece la posibilidad de una relación *necesaria.*

1) Los elementos semánticos pueden pasear indistintamente por las tres funciones formales, puesto que son células de la composición literaria, sin las cuales no se llega al tejido. El parentesco, en cuanto al suceder ficticio, hace com-

prender —sin necesidad de ejemplos— que tales elementos circulen libremente en el drama y en la novela. El relativo retraimiento de la poesía aun respecto al suceder ficticio —en suma, ese su afán de vivir en el éter puro del espíritu— explica cierta resistencia posible a aceptar los elementos más cargados de contenido semántico, al menos parte de los poetas empeñados en la "poesía pura" (bajo cualquiera de sus denominaciones o tendencias). Pero aun las mayores heroicidades neumáticas de la poesía pura tienen, por necesidad de la mente, que aceptar el choque de algunos perdigones semánticos. Narración, descripción, relato, retrato, etcétera, aunque sea adelgazados en una técnica de alusiones vagas y sutiles, no pueden evitarse, siquiera sean casi inconsútiles como unos dibujos en el aire. Si se les cerrara la puerta, entrarían por la ventana al modo de abejas; y si también se les cierra la ventana, entran por los poros del muro. ¿Rayos cósmicos o virus filtrables?: va en criterios.

Si analizamos dos casos heroicos —*El Cementerio Marino y El abanico de Mlle Mallarmé*—, ya sabemos, cuanto al primero que, por mucho que haga Valéry para trasladarse a la abstracción estética, hay siempre una escena: el cementerio de Cette, frente al mar; y respecto al segundo alguna vez lo hemos explicado también por referencia a un escenario, un personaje y una acción: el escenario, el ambiente de la dama y aun la dama misma desde la mano hasta la comisura de los labios, pasando por la evocación de los ojos adormecidos y el ascua del brazalete; el personaje, el abanico preso en la mano; y la acción está en el aleteo y el monólogo en prosopopeya del abanico.* Pues bien: nuestro punto se reduce a decir que el orden semántico, en las partículas de los elementos, invade: igualmente —en principio al menos— las tres funciones, sin exceptuar la pudibunda poesía.

2) En el siguiente peldaño de la escala semántica encontramos los temas. Igual consideración que para el caso anterior, y una contracción mayor en la resistencia de la poesía, la cual no podría indistintamente recibir cualquier tema semántico sin enturbiarse con cierto saborcillo prosaico. No necesariamente: hay temas semánticos que son poéticos

* [A. R., *Mallarmé entre nosotros*, México, Tezontle, 1955, pp. 55-60.]

por naturaleza —el ciervo herido y la fuente, al que ya nos hemos referido—, y de este tipo hay millares. Como que la temática poética es una de las más ricas venas de la literatura. Y más puede decirse aún: los temas prosaicos son valerosamente acogidos, y más cada vez según se acentúan los "servicios sociales" de la poesía, por poetas grandes y chicos. Y los que pudiéramos llamar "temas del feísmo" son gratos a algunos temperamentos (Díaz Mirón en sus momentos opacos). Pero nuestro punto se redude a observar que —en principio— cualquier tema semántico puede pasear indistintamente entre drama y novela, y que la poesía, en general, abre más francamente sus puertas al tema semántico previamente reconocido como poético. (Salvo el genio, que trasforma en "Amarilis" a la "Juana" de Tomé de Burguillos o a la "Francisca Sánchez" de Rubén, mucho más poéticas en cuanto ellos tocan sus nombres humildísimos, que la ridícula "Eudora", de Díaz Mirón, nombrecito que él se fue a buscar entre las pastillas de Sen-Sen con que todo el día se perfumaba la boca.) Un dicho agudo, por ejemplo, puede ir indistintamente a un drama, a una novela; pero, si cae en una poesía, ya puede cuidarse de no representar allí un peso muerto, un valor no poético por esencia (salvo el genio, etcétera). Al subir el peldaño, crece, pues, el grado de necesidad en la relación, y disminuye otro tanto el de la indiferencia.

3) En el peldaño siguiente de la escala semántica, el caso se complica: los géneros son tipificaciones en el tratamiento de los asuntos —todo lo convencionales que se quiera. Su posibilidad de transportarse entre una y otra función formal queda, por eso mismo, subordinada al asunto de que se trata. Dado el asunto, las tres funciones formales pueden poseer ya el método genérico que ha de permitir adoptarlo; o aun pudiera ser que el autor, para adoptar tal o cual asunto, escape a las costumbres genéricas de su época literaria e introduzca por su cuenta nuevas modalidades, si tiene aptitud para ello. En todo caso, el problema del transporte o circulación depende —para el concepto semántico—, no del género, sino del asunto. Ahora bien: es casi imposible pensar en géneros considerando sólo la nota semántica y prescin-

diendo de la estilística; pues si en principio, como hemos dicho, un asunto puede cuajar en varios géneros, una vez dada la coagulación genérica nos encontramos ante una alianza muy íntima entre lo estilístico y lo semántico. Al punto que, puede decirse, por sí solo un dato literario nunca es ya un género: un género es un dato *más* un procedimiento estilístico o conjunto de procedimientos estratificados por la costumbre. Y claro es que, si pensamos en los procedimientos y no en los datos, resulta imposible por definición el transportar los géneros de una a otra función formal. Como que precisamente las funciones formales se manifiestan, en cada época, a través de determinados géneros: comedia satírica, comedia de costumbres, comedia de capa y espada, drama heroico; novela amatoria, novela pastoral, novela picaresca, novela de costumbres, etcétera. ¿Y cómo, por ejemplo, género "comedia de costumbres" había de acarrear el género "novela de costumbres"? Sólo en cuanto al asunto; no en cuanto al género, como es obvio. Y respecto a la poesía, por su naturaleza de función formal, la hemos identificado con la lírica (con cierta violencia, ¡qué más da!) dejando fuera, y por definición, los géneros poéticos no líricos, que por otro lado identificamos con la novela. Y el género de la poesía lírica —si es que, en nuestra nomenclatura, cabe llamarse "género"— ni es transportable ni, como ideal, debiera aceptar contaminaciones que lo desvitúan. Por supuesto, cabe siempre una audacia, un acierto de anomalía. Da miedo decirlo, pero es cuestión de tacto y de gusto.

4) En el peldaño superior de la escala semántica, están los asuntos. En los asuntos sí es cómodo y fácil pensar aisladamente y aquí toda densidad se disipa. Tras los esclarecimientos anteriores (ya lo sé; hasta pacientes para el impaciente lector), cae de suyo el admitir que la función poética sólo admite, o mejor, prefiere cierto orden de asuntos, como corresponde a su naturaleza virginal y exclusiva. Por aquí se ve que, en lo alto de la escala, llegamos también al grado máximo de vecindad en las relaciones de la función formal con el orden semántico. Pero ello se percibe con singular nitidez en el hecho de que, en cuestión de asuntos, aparecen inesperadamente ciertas especies irreducibles, aun entre las

dos funciones más cercanas: el drama y la novela. Claro es que muchos asuntos pueden indistintamente ser transportados de la una a la otra. Pero ya este transporte tropieza muchas veces con inesperadas resistencias al someterse a la prueba de la crítica. Más de una vez, en este punto, la crítica descubre que se ha violado una cerradura secreta entre la novela y el drama. Así, cuando se juzga: "Este asunto debió llevarse al teatro y no a la novela." O bien: "Esta novela, trasladada al teatro, sería un desastre." De lo primero nos da ejemplo el juicio lúcido de Charles Maurras ante una novela de François de Curel, quien después ha hecho en el teatro una carrera gloriosa. "¡Al teatro, al teatro, Monsieur de Curel!", le gritó Maurras desde el periódico. De lo segundo nos da ejemplo la certera observación recogida por Baldensperger: la *Educación sentimental*, de Flaubert —novela sobre las modificaciones que el destino va imprimiendo en un carácter, y al fin lo disuelve—, no hubiera podido ser llevada al teatro sin traicionar de antemano su intención. Este extremo nos conduce otra vez a la consideración del valor del tiempo en la novela, que aquí no es ocasión de tratar.

Los límites de este ensayo, nos impiden examinar el transporte de los asuntos del drama o de la novela al cine, problema nulo para la poesía. Me limito a señalar el punto. En general, el cine prospera en lo episódico y no prospera en lo formal o lingüístico, sino en lo que tiene de teatro o de recitación y no es especialmente cinematográfico. Nada más absurdo —a pesar del asunto insigne— que los empeños de transportar al cine la obra de Cervantes, tan fuertemente asida al verbo, a lo más literario de la literatura. Claro es que pueden tomarse inspiraciones en Cervantes como en el mismo San Agustín (cuando acompañó, sin poder llorar, el féretro de su madre). Claro es que hay "adaptaciones" que son adulteraciones afortunadas para su objeto. Cocteau lo ha logrado en Francia; Novo, en México.

5) Queda despejado el camino para el estudio particular de cada una de las funciones formales. ¿Me quedará tiempo de emprenderlo? Resguardémonos desde aquí con una aclaración al caso.

Venimos nombrando invariablemente estas funciones en el orden: drama-novela-poesía. Éste no pretende ser el orden genético. Más aún: acaso el inverso sea el verdadero, al menos para nuestra civilización occidental, que tal vez la antropología corrobore con el testimonio de las sociedades llamadas primitivas (detenidas, fosilizadas), dándole un valor general: Lírica-Épica-Tragedia. Grito juvenil, acción viril, análisis decadente, en la teoría de Bossert. (Aunque ya sabemos que los "géneros líricos" de que habla la historia literaria aparecieron *grosso modo* después de la Épica y antes de la Tragedia.) A la posible serie de Bossert correspondería más o menos la serie de Frobenius: el *paideuma* demoniaco de la primera edad, el idealístico de la edad intermedia, el fáctico de la edad final. En el primer círculo, se está por encima de la razón: ni se tiene ni se deja de tener razón. En el segundo, se está dentro de la razón y cuajado en ella. En el tercero, se está bajo el peso y el agobio de la razón. El choque dramático resulta de que todas las personas tienen razón o tienen su parte de razón. Al borbollón de alborada, al abstracto "querer querer", al regocijo vital, sucede la fijación en los actos, la voluntad concreta, cierta serena aceptación, y a ésta sucede, a su vez, un recelo de anochecida, una licuación de propósitos, una sumisión ya melancólica.

(Encuentro en Carl Holliday —*Ten Dawn of Literature*, 1931— la afirmación de que la serie cronológica más definida en las literaturas es: Épica-Dramática-Lírica (con lo que resulta desairado el elemento lírico que va en el seno del teatro griego); pero, sobre todo, advierto la observación de que la Dramática sucede a la Épica (¿monólogo que se estrella en varias voces?). "Tal vez —dice Holliday— porque, al progresar las naciones, la gente se acumula en ciudades, y *las ciudades por sí mismas son ya dramáticas*." Y adviértase que el choque dramático —vuelto cómico por la oportuna política aristocrática de Odiseo— que significa las censuras de Tersites contra los monarcas, en la *Ilíada*, suponen, en efecto, que se ha dejado ya de vivir en mansiones campestres, dispersas, apartadas, y que los jefes comienzan a vivir ya a la vista del pueblo: ¡Ciudades!

Pero aquí no hemos querido seguir una serie genética.

Toda precisión es peligrosa en esta materia, cuyo método debiera ser siempre: "¿Ya lo viste seco? ¡Míralo mojado!" Todo empeño de precisión nos planta otra vez, estupefactos, ante el clásico y familiar problema sobre la prioridad de la gallina y el huevo, la aporia de los corrales, y las cocineras. Los helenistas siempre tendrían derecho a argüir que la verdadera serie genética comienza con los ditirambos y luego desarrolla los coros trágicos, mientras por otro rumbo la narración épica o su turno, junta elementos para la futura tragedia. Y sobre los orígenes épicos todavía hay que discutir. Cuando la historia se presume, no se hace historia.

Hemos preferido un criterio relativamente estético (¿o funcional?), el mismo que nos hace nombrar la prosa antes del verso, que bien puede haberla precedido como *género literario.* Hemos ordenado el fenómeno según su desprendimiento gradual del cuerpo humano y su viaje hacia las esencias puras: desde el drama, literatura que se ejecuta con la persona; pasando por la novela, que todavía cuenta con un actor que es el juglar y, cuando se emancipa de él, sigue viviendo del episodio; hasta la poesía: casi una voz incorporal pronunciada por un ser angélico.

III. LAS "FUNCIONES FORMALES" EN PARTICULAR

La Novela

La Novela, *segunda función formal episódica.* De las tres funciones formales de la Literatura —Drama, Novela, Poesía—, hemos agrupado las dos primeras en la familia de las funciones episódicas. Corresponde ahora el estudio de la segunda: la Novela. A propósito del Drama hemos hecho consideraciones que se aplican igualmente a la condición episódica de la Novela, y a ellas nos referiremos sin repetirlas, lo que abreviará nuestro estudio.

Las dos consecuencias de su naturaleza. Queda definida la Novela como referencia de acción ausente en el espacio y pretérita en el tiempo. Ha desaparecido el valor visual, espectacular, del Drama; y, en consecuencia, el espacio real de la escena. La mención del Prólogo o Mensajero de la Tragedia antigua sólo se ha usado como símbolo. Ya veremos en qué sentido debe entenderse el espacio en la Novela, y ya veremos en qué sentido debe entenderse la presencia humana del narrador. Respecto al valor auditivo, oral, también lo examinaremos como historia y como residuo. Ha desaparecido el tiempo exterior: ahora sólo nos incumbe el tiempo interior. Antes de entrar en el estudio particular de esta función, conviene tener presente cuanto se dijo sobre los elementos dramáticos y poéticos que pueden aparecer en la Novela, así como sobre las funciones formales y el orden semántico expresado por aquellos caracteres que hemos llamado elementos, temas, géneros y asuntos.

Síntesis genérica. Los géneros a que se refiere la síntesis que denominamos Novela tienen su raíz histórica en la Mitología y el Folklore, pero aquí sólo nos incumben cuando han llegado a un molde definido y fijo, cuando han cristalizado en los caracteres generales de forma y materia, pero nuestro

Ensayo no tiene por fin estudiar la imaginación literaria, sino la obra literaria. Comprendemos en la Novela todos los géneros épicos y narrativos, de todas las épocas, en verso o en prosa, leyendas, cuentos, fábulas o "ejemplos" didácticos, novelas propiamente tales, antiguas y modernas: el cuento egipcio de los Dos Hermanos; el poema babilónico de Izdubar; el *Ramayana*, de Valmiki; el *Libro de los Reyes*, de Firdusi; los *Viajes por la India*, de Fa-Hien; la historia de José el Hebreo; las epopeyas homéricas, la *Eneida*, el *Beowulf*, y las sagas escandinavas; Fedro, La Fontaine, Samaniego e Iriarte; el *Asno*, de Apuleyo; *Dafnis y Cloe*; el *Sendebar*; el *Conde Lucanor*; la *Divina Comedia*; el *Orlando*; la *Araucana*; los libros de Caballería; las *Dianas*; la *Astrea*; *La Princesa de Clèves*; el *Quijote*; los libros de Jane Austen; la serie de Balzac; la *María*, de Jorge Isaacs; el *Tabaré*, de Zorrilla de San Martín; *Los de abajo*, de Azuela, etcétera. En algunas de estas obras el valor poético es tan alto como el narrativo, pero de momento sólo las consideramos en cuanto a su función novelística, como casos de la Novela. Esta síntesis genérica debe tener en cuenta las principales diferencias específicas, para así dejar ver mejor las semejanzas fundamentales que autorizan el agregamiento. Las diferencias específicas son de dos órdenes: *1º* el material y *2º* el semántico.

Diferencias de orden material en los géneros novelísticos. Al hablar del orden material queremos referirnos a aquel carácter del fenómeno literario que hemos llamado su materia; en suma, al Lenguaje. En el orden material o lingüístico, no sólo cabe *a)* el concepto de las funciones materiales —Prosa y Verso— que ya hemos tocado de paso, sino que cabe también *b)* el concepto de las dos manifestaciones fundamentales del Lenguaje: el Habla y la Escritura. Aunque ambos conceptos del orden material han de ser objeto de especial estudio desde ahora podemos tomarlos en cuenta.

Las funciones materiales. a) Por lo que respecta a las funciones materiales, ya hemos dicho que nos desentendemos de que la Novela sea en prosa, en verso, en compenetración

de prosa y verso o en yuxtaposición de ambas. Esta diferencia específica por la función material no afecta la esencia formal de la Novela, no perturba la narración: es una mera modalidad prosódica. Ahora bien: está en la naturaleza misma del fenómeno literario el que la Novela en prosa tienda, en general, a ser más puramente novelística; y que la Novela en verso (poema narrativo en todos sus géneros) tienda, en general, a acarrear mayores elementos poéticos.

Novela. La definición que hemos dado es sumaria. Admite cualificaciones. Como dice Ramón Fernández: "La novela representa acontecimientos que tienen lugar en el tiempo, representación sometida a las condiciones de aparición y desarrollo de los acontecimientos. El relato es la presentación de acontecimientos que han tenido lugar y cuya representación está regulada por el narrador conforme a las leyes de la exposición y de la persuasión" (*Messages*, París, Nrf, 1926).

Tiempo Novela. Mme Valavert le hace a Jallez una observación sobre estética de la Novela, que se aplica a muchos escritores de cierta época, a propósito de *Le Rouge et le Noir*: las escenas son muy cortas, muy sumariamente evocadas y resultan demasiadas para el tamaño de la obra; tanto que se tiene la impresión que el autor se contenta con informar de que han sucedido algunas cosas —como en una "relación"— pero que uno no asiste a ellas. Un mínimo de lentitud en el relato y de los detalles de los acontecimientos parece indispensable para que el lector tenga la impresión de vivir lo que le cuentan: número de momentos por los cuales pasa la escena evocada: como en el cine la ilusión necesita cierto número de imágenes por segundo, sin la cual no se percibe movimiento sino serie de notas documentales sobre el movimiento (J. R., *La douceur de la vie**).

Dijimos que la Novela es narración de hechos en acción referida, siempre pretérita en concepto. A nadie perturbaría el artificio de los verbos que bien pueden usarse en metáfora gramatical de presente: "Soy Fulano, salgo a la calle,

* [Jules Romains, *Les hommes de bonne volonté*, vol. XVII.]

encuentro a un amigo." El concepto sigue siendo una acción pretérita. ¿Qué más? Hay narrador que ha escrito un cuento en modo subjuntivo. Pierre Lièvre usó alguna vez este esquema: "Como soy crítico ante todo, si yo me decidiera a inventar un cuento, concebiría un asunto de tal y cual sesgo y un personaje de tal cual carácter, quien no podría menos de hacer esto y lo otro." Y así, como sin querer, nos va contando su cuento. En el ejemplo de la Tragedia griega, vimos que la narración significa siempre un hecho ausente de la escena: la distancia temporal y la espacial se combinan en la Novela como en la Historia. Dijimos que confundimos en la misma denominación de Novela la Épica y la Novela. Provisionalmente, pues, Novela será para nosotros, no sólo *La Princesa de Clèves*, de Mme de Lafayette, el *Dafnis y Cloe*, de Longo, *Orgullo y prejuicio*, de Jane Austen, *La piel de zapa*, de Balzac, *María*, de Jorge Isaacs o *Los de abajo*, de Azuela, sino toda narración literaria, incluso la *Odisea*, incluso la *Ilíada* o las leyendas egipcias. Pero debemos tener presente que entre la antigua Épica y la Novela propiamente tal hay diferencias notorias: no tan sólo la diferencia formal entre verso y prosa, sino la naturaleza del asunto: general, popular y nacional en la Épica, donde los héroes son los pueblos; y personal, individual y privado en la Novela, hasta cuando sus héroes son figuras históricas, aquí tratados en los rasgos de su intimidad. Venimos, pues, usando la palabra "Novela" en un sentido más generoso que el corriente.

Por lo demás, el fondo de la Novela moderna, que da ambiente a los personajes, fácilmente abarca espacios tan dilatados como en la Épica; los personajes mismos, en los últimos tiempos, han descubierto una tendencia a convertirse de nuevo en seres colectivos. De lo primero puede dar ejemplo *Los novios*, de Manzoni, donde las peripecias de amor van como meandros entre un mundo convulsionado por la peste y por las revueltas: el Milán de comienzos del XVII bajo la dominación española. (Y por cierto que esta evocación de la peste nos lleva a otro ejemplo más sutil: en *El Decamerón*, Boccaccio nos presenta una partida de damas y caballeros que, expulsados de Florencia por la peste del siglo XIV, se entretienen en contarse historias —recurso imitado al siglo

siguiente en *El Heptamerón*, de la Reina Margarita de Navarra—; y aunque esta alusión a las vicisitudes del tiempo, levemente tocadas, apenas sirve de pretexto o punto de partida, yo nunca he podido, a lo largo de la lectura, borrar ya de mi imaginación el saborcillo trágico del excipiente en que van transportados los relatos galantes, y que presta un sádico encanto a su mismo gusto disoluto, propio contraste que se ha dado siempre en medio de las catástrofes sociales. Así también, el sabernos en vísperas del Saco de Roma —1527— exacerba involuntariamente en el lector el sentido erótico de *La lozana andaluza*, por cuyas páginas hemos visto desfilar todo el ejército del pecado, diezmado al final por el horror y la muerte.) En cuanto a la tendencia del héroe novelesco moderno a convertirse otra vez en ser colectivo, épico, ahí está el "Unanimismo" de Jules Romains, un caso más de la "rebelión de las masas" puede decir José Ortega y Gasset. En Jules Romains vemos a las multitudes urbanas y sus movimientos circulatorios a lo largo de las horas del día, lo que hace de la ciudad una gran célula que tiembla bajo un microscopio de gigantes.

Conforme la Novela penetra en el reino de lo maravilloso, su movimiento va tomando el paso de la Poesía. Mallarmé, poeta impenitente, naturaleza orientada a lo absoluto, a quien le estorbaba el realismo histórico cual una contingencia inferior (y tan generoso, sin embargo, que, según se aprecia por sus cartas, entendió el empeño naturalista de su amigo Zola), se alarmó cuando el joven Gide le anunció el relato de un "viaje". Pero al leer las primeras líneas, viendo que sólo se trataba del "Océano Patético", lanzó un suspiro de desahogo y exclamó: "¡Qué susto me había dado usted!" * En general, aun en los relatos de Hoffmann o de Poe que ofrecen la tendencia más pura a la fantasía, lo mismo que en el Swift del *Gulliver*, en Jules Verne, en Wells, en el Amado Nervo de *El domador de almas*, en el André Maurois de *El pesador de almas*,** en el reciente Capek que imagina la revolución del mundo de las moscas por la aparición de una mosca con genio, todo se reduce a

* [Cf. la p. 135].
** [Cf. la p. 136].

introducir algunos datos imaginarios para ver después la reacción que producen en pleno mundo real. De estos libros puede decirse, como de Hamlet, que hay método en locura. Así sucede aun en el cuento árabe.

Hay también géneros mezclados que desbordan las previsiones, y que en otro tiempo se llamaron *géneros geniales*, como lo es la novela-ensayo, que hasta puede afrontar disquisiciones filosóficas. Sobre una base de interpretación sociológica, el admirable *Facundo*, de Sarmiento, lo abarca todo. Y, entre los casos más caprichosos, mucho antes del relato suprarrealista, aquella invención que está ya en los límites de lo frenético: *El Doctor Lañuela*, del general Antonio Ros de Olano, héroe de la primera República española cuyo nombre figura en el Himno de Riego. En el enigmático Franz Kafka, la metamorfosis del hombre en insecto alcanza profundidad y angustia. Hay otra metamorfosis novelesca que es un buen ejemplo de cómo se introduce un dato irreal, metódicamente, en el mundo de la realidad: *La mujer transformada en zorra*, de David Garnett, da idea de lo que puede y vale la lealtad a un compromiso fantástico. La base de este cuento está en la fábula de la gata convertida en mujer. Proust, donde el espacio microscópicamente observado deshace la apariencia: la mano y el amor, en là nota de Ortega. El sabio del cuento científico de Cajal.

[La Poesía]

Poesía. "El poeta —he escrito alguna vez— no debe confiarse demasiado en la poesía como estado de alma, y en cambio debe insistir mucho en la poesía como efecto de palabras. Lo primero se le da de presente, los dioses se lo otorgan de balde. Lo segundo tiene que sacarlo de sí mismo. Hasta los perros sienten la necesidad de aullar a la luna, y eso no es poesía. En cambio, Verlaine, hablando de los poetas, confiesa: *Nous... qui faisons des vers émus très froidement.* Al pintor que quería hacer versos en sus ratos de ocio, porque ideas no le faltaban, Mallarmé solía reprenderle: *¡Pero los versos, oh Degas, no se hacen con ideas, sino con palabras!*" *

* [A. R., "Jacob o idea de la poesía", ensayo de *La experiencia literaria*; *Obras Completas*, XIV, pp. 102-103.]

Verlaine nos explica aquí que cierta serenidad es necesaria al desempeño, aun para lograr legítimos efectos patéticos; Mallarmé apoya el índice en la fenomenología literaria. La emoción poética no es ya la poesía: la emoción precede a la poesía como estímulo, la sigue como resultado. La poesía en el medio —cosa de palabras— se mantiene suspendida entre el Padre y el Hijo, como la paloma del Espíritu Santo.* Al revés de lo que se figura el profano, estar actualmente doblado bajo el peso de la emoción es lo que menos conviene al artista. Y no pasa de una extravagancia estúpida aquel rasgo del actor ateniense Polus, el cual, en el papel de Electra —para que su dolor fuera más real—, salió a escena llevando la urna en que verdaderamente guardaba las cenizas de su hijo recién fallecido. ¡Conque desde entonces hacía estragos el dichoso realismo!

Prosa y verso. La raíz de la prosa y el verso, el origen, la Ciencia sólo lo resuelve por aproximación y tanteo, porque se hunde en aquel subsuelo del ser donde la palabra brota del espíritu; y donde el espíritu, queriendo encarnar, se deja guiar por ritmos corpóreos: respiratorios, circulatorios, y hasta ambulatorios y, sujetándose a aquella aritmética natural de la biología, concibe paulatinamente la unidad, el número, el par, el impar y la serie. Quisiéramos que por verso y prosa se entendiera algo más general y anterior a lo que preceptivamente se entiende por tales designaciones, y que ha entrado ya en la lengua familiar. Prosa sería una expresión no sometida a ritmos simétricos; verso sería una expresión sometida a ritmos simétricos. Tales ritmos pueden referirse a simetrías ideológicas o del sentido —como los versículos de la Biblia o los de Paul Claudel—, o bien a simetrías acústicas determinadas. Éstas a su vez, como en la métrica antigua, pueden ser de cuantidad silábica que determina ciertos pies rítmicos por combinación de largas y breves; o, como en la métrica moderna, de pies rítmicos determinados por el acento tónico, en que prácticamente se concede igual cuantidad a todas las sílabas, o de metros determinados por cierto

* [Cf. *Obras Completas*, XIV, p. 85; y en el presente volumen, p. 421.]

número de sílabas entendidas todas como unidades iguales, o de repetición de grupos fónicos en rima perfecta o imperfecta, la cual puede aparecer al cabo o en medio de los versos.[1] La frontera entre verso y prosa es más indecisa de lo que parece. Verso y prosa, entremezclados acaso en el origen, nítidamente separados después, han tendido a emulsionarse otra vez, por una parte, con la vuelta al versículo y el hastío de los metros y rimas fijos y, por otra, con el afán de dar a la prosa ciertos nuevos atavíos rítmicos. La confusión parte de los polos hacia el centro: en el verso afloja, y en la prosa aprieta, los rigores acústicos. Esta segunda tendencia, que llamaríamos la versificación de la prosa, no parece haber prosperado en nuestro tiempo; en cambio, prospera la otra, que llamaríamos tendencia a prosificar el verso. Este análisis sumarísimo es aquí suficiente. Pero claro es que también hay un ritmo *sui generis* en la prosa, determinado por la unidad melódica o "porción mínima de discurso con sentido propio y con forma musical determinada", como define Navarro Tomás. A la simple vista y en la mayoría de los casos, Prosa y Verso son especies nítidas y distintas; pero no sucede así en cuanto nos acercamos a definir su concepto o en cuanto consideramos todos los casos existentes. Entonces nos encontramos con una gradación de matices que van desde el día neto y la noche neta hasta el crepúsculo indeciso; y nos encontramos también con una confusión genética en el origen de ambas funciones. Confusión que la Ciencia sólo resuelve por aproximación y tanteos, según adelante lo veremos. Aquellas avenencias posibles entre los dos tipos de funciones —las unen figuras de la alianza—, canalizan al empapar los "asuntos", en los "géneros"; aunque siempre sin determinarlos, puesto que los géneros se determinan por estratos de la costumbre. Estas indecisiones posibles entre Prosa y Verso producen, y aquí sí determinan, una "modalidad" en la "obra", modalidad (pues la ley del

1 Hay residuos de cuantidad silábica en la métrica moderna. Así, en castellano, la sílaba terminal de los agudos vale necesariamente por dos sílabas al cabo del verso o del hemistiquio, y vale potestativamente por dos al final de ciertos pies rítmicos; y el esdrújulo, se cuenta por una sílaba menos en igual posición.

género es siempre la costumbre) que, de repetirse, bien puede estratificar en género. Prosa y Verso tampoco es serie cronológica (como para las psicológicas): acaso fuera a la inversa. Pero partimos como para aquéllas: de menos a más en el orden de pureza estética.

Es posible que en el curso de las páginas consagradas a las funciones formales, hayan acudido a la mente del lector algunas objeciones. Es posible que no se sienta inclinado a aceptar nuestras denominaciones, singularmente en lo que a la Poesía se refiere. Aceptamos que tales denominaciones son objetables, y que nos hemos dejado llevar por inclinaciones personales, aunque en manera alguna nos sean privativas, pues muchos son hoy los que las comparten, sobre todo entre los poetas. No las proponemos como absolutas. Nuestro único propósito ha sido emprender una exploración a través de la complicada selva del fenómeno, partiendo de algunos puntos precisos de referencia como de otras tantas premisas y, una vez aceptadas éstas, avanzar hacia las conclusiones con toda la lealtad lógica posible. Otros podrán plantear las premisas en otros términos. Contarán ya, por lo menos, con un ejemplo de la exploración descriptiva. Repetimos, como al principio del capítulo I, que nuestro objeto ha sido describir y no preceptuar. ¿Hemos agotado siquiera la descripción, aunque sea en sus grandes trazos? En manera alguna. Nuestras tres funciones —con ser esenciales— se dejan fuera todo aquel orden promiscuado en que la literatura de creación se combina con la llamada literatura ideológica: lo didáctico, lo moral, lo crítico, etcétera, y en general todas las direcciones que el moderno ensayo puede abarcar dentro de sus anchos contornos. Pero el fenómeno literario sólo admitía la descripción en su zona más específicamente literaria. El prescindir de las zonas exteriores ni las juzga ni las excluye: no tiene mayor sentido que el de una economía metódica.

[IV. ORÍGENES DE LA OBRA LITERARIA]

La agencia sustantiva puede presentarse en tres fases: *a)* ceremonia o rito, *b)* celebración o fiesta, diversión o esparcimiento. Esta serie corresponde a un grado creciente de la intención estética, a una clarificación gradual de la experiencia pura, desinteresada.

a) La fase ritual o ceremonial es figura del sacramento: *1º* ya propiamente *religioso*, *2º* ya supersticioso o *folklórico*, *3º* ya *político*, que secundariamente se enlaza con el religioso. *1º* Religioso: la forma literaria establece una relación entre el hombre y la divinidad. Tres etapas del rito, separadas por evolución secular: orden o conminación; invitación o evocación; imploración o plegaria. Las palabras del oficiante se acompañan de gesto o danza (movimiento o actitud inmóvil), que pretenden imitar o reproducir al dios.

2º Folklórico-supersticioso (un solo aspecto, limitadísimo, del folklore general): germen o descomposición del sentido religioso. En uno y otro caso, atenuación de calidad en el sentimiento y valor ceremonial de la forma. En los orígenes históricos, y para ciertas filosofías dieciochescas, no siempre es separable este caso del anterior.

3º Político: la forma literaria establece una liga o pacto de servicios entre los hombres y las tribus.

Estos tres casos rituales corresponden a los orígenes antropológicos de la literatura. A la luz de la evolución posterior, asumen carácter ancilar. Pero son genéticos en concepto: *1º* por lo mismo que representan la etapa de origen; *2º* porque la intención está vinculada a la forma verbal. Adviértanse las supervivencias: la literatura como rito religioso persiste en la liturgia eclesiástica; como rito supersticioso, en los hábitos incultos: magia negra, conjuros, hechicería, "macumbas"; como ceremonia política, acarreada por el derecho formulario, llega hasta nuestras normas y expresiones jurídicas: palabras sacramentales del contrato, etcétera. Las supervivencias pueden significar contaminaciones: tratado de paz

que asume carácter religioso, juramento sobre las Escrituras del testigo o del funcionario, etcétera.

b) La fase de celebración o fiesta: intermedia entre la anterior y la siguiente, en historia y en concepto. La noción de celebrar a un individuo o a un grupo humano, como antes sólo se celebraba al dios, supone una larga evolución hacia lo laico, lo social y lo individual, desde lo religioso y lo gregario. Supone una evolución desde el servicio todavía ancilar hacia el fin estético ya emancipado. Se ha atenuado el carácter del rito, por causa del nuevo fin a que se aplica, pero sin desaparecer del todo. La intención estética se acentúa, al punto que, en sus formas evolucionadas —felicitación, brindis, discurso o poema encomiástico—, puede confundírsela con la fase siguiente.

c) Diversión o esparcimiento. Intención estética pura. La literatura como placer, según hoy se entiende; como un fin en sí misma.

Las tres fases admiten contaminaciones: el rito religioso desprende de sí formas festivas y un género de esparcimiento: el teatro. La celebración puede conservar resabio religioso y adquirir sentido político, alcanzando de paso valor estético autonómico: las odas de Píndaro a los vencedores atléticos. La literatura de esparcimiento puede brotar del estímulo religioso o de la celebración. Estas contaminaciones se fundan sobre todo en la comunidad del estímulo o la inspiración. La primera fase difícilmente se confundirá con las otras dos, en cuanto a la intención; y, en cuanto a la forma, sólo subsidiariamente permite que estas otras dos transporten a su seno algunas de sus expresiones sacramentales. Entre la segunda y la tercera, las contaminaciones de intención y de forma son más posibles.

Ley de Cohen (derivada de la moderna sociología: Durkheim, Lévy-Bruhl, Frazer, Wundt): Toda religión tiende por sí misma a engendrar el drama, y todo culto asume espontáneamente una forma teatral. El segundo miembro tiene fundamentos genéticos, y sirve de arranque a ciertos cismas religiosos: los iconoclastas, los mahometanos, el protestantismo, tendencias hacia la atenuación de la forma. El primer miembro acusa el error de Aristóteles, que descuidó el ori-

gen religioso de la tragedia, origen que encontramos también en la historia del teatro moderno.[1] Corolario de esta ley, instintivamente aplicado por los misioneros católicos en América: la forma teatral es vehículo adecuado del catequismo. De toda propaganda, en rigor. Y hoy lo es más que el Drama, el Cine. Los anteriores conceptos se yuxtaponen diversamente con los tres estados (noción evolutiva) en que puede encontrarse una literatura: *a)* Independiente y, prácticamente, autóctona. *b)* Cosmopolita o en estado de cultura. *c)* Colonial.

En (*a*) no predomina necesariamente la fase ritual, aunque ambos conceptos sugieren confusamente tipos primitivos. En (*b*) predomina la fase estética pura, de esparcimiento. La fase intermedia, de celebración, es aquí indiferente. Las tres fases producen diferente reacción sobre el estado (*c*) o colonial, al menos en teoría. Nótese que la literatura colonial supone una literatura colonizadora o imperial. No hay caso investigado de literatura imperial que no haya desarrollado ya la fase última, de esparcimiento; pero ello no es teóricamente imposible. Tal vez aconteció así entre pueblos primitivos. En cambio, una literatura imperial puede, para colonizar, buscar apoyo en sus grados ya superados, aunque no tanto que retroceda de la fase estética a la ritual. Preguntarse si no lo hizo así precisamente el teatro español al injertarse en América.

a) *Literatura independiente o autóctona.* Lo independiente y lo autóctono se confunden aquí para abreviar. Lo independiente se refiere a la relación entre uno y otro pueblo. Lo autóctono, a la relación entre un pueblo y un territorio. Lo independiente se contrasta, por su aislamiento, con lo cosmopolita y lo colonial. Lo autóctono se contrasta con lo importado. Abreviamos ambos conceptos en uno, asumiendo que lo independiente sea autóctono: para nuestro caso da lo mismo. Ya dijimos que lo autóctono no es necesariamente primitivo, aunque puede serlo. La antigüedad griega es autóctona y no es primitiva.

Las literaturas autóctonas pueden sucederse y no repre-

[1] A. R., *La crítica en la edad ateniense*, §§ 69, 217, 403, 415, 429, y 431. [*Obras Completas*, XIII, 50, 130-131, 258, 265, 276 y 278, respectivamente.]

sentar comienzos absolutos, sino sólo nuevos puntos de partida, como se suceden las civilizaciones en el cuadro de Toynbee.

Cuadro de las civilizaciones en Toynbee:

1º Sociedades no relacionadas del todo: Egipcia, Andina.
2º Sociedades no relacionadas con otras anteriores: Sínica, Minoana, Sumeria, Maya.
3º Sociedades infra-afiliadas: Índica (?), Hitita, Siriaca, Helénica (?).
4º Sociedades afiliadas por un germen eclesiástico de origen extranjero: Occidental, Cristiano-Ortodoxa, Extremo-Oriental.
5º Sociedades afiliadas por un germen eclesiástico de origen indígena: Iránica, Arábiga, Hindú.
6º Sociedades supra-afiliadas: Babilónica, Yucateca, Mexicana.*

En este cuadro, la duda sobre la Índica expresa el temor de que esta cultura no proceda del Estado Sumerio Universal, pues en tal caso la Índica no sería infra-afiliada, sino que ascendería al grupo 2º La duda sobre la Helénica expresa el temor de que el Orfismo y los Misterios hayan llegado a ser previamente una verdadera iglesia, pues en tal caso la cultura Helénica descendería al grupo 5º

El cuadro de Toynbee sólo es recordado aquí en cuanto al concepto de sucesión, pero sería falso a veces y a veces prematuro el confundirlo con el cuadro de las literaturas autóctonas. Chadwick (*The Growth of Literature*), con reserva científica, se limita a los siguientes ejemplos averiguados sobre literaturas autóctonas: en las antiguas literaturas europeas, la griega, la noruega, la anglosajona, la céltica (irlandesa y galesa) y la islandesa; entre las orientales antiguas, la indostánica y la hebraica; entre las modernas, las orales de Rusia, Yugoslavia, Asia, África y el Pacífico. Como

* [Arnold J. Toynbee, *A Study of History*, Oxford University Press, 1934, I, pp. 131-132.]

se advierte, estas literaturas autóctonas ya pertenecen al orden escrito o ya al orden oral. La griega continúa siendo autóctona cuando deja de ser oral. Las otras cuatro, correspondientes a la Europa Medieval, se conservan en la fase de celebración y esparcimiento hasta donde se libran de la influencia del latín, el cual trae consigo una agencia pedagógica, "seria". Y son sumergidas por la marea de la escritura latina: toscamente hablando, las insulares, desde el siglo VII; la continental, desde el XI.

b) *Literatura cosmopolita o en cultura.* El ejemplo más vivo lo dan las literaturas europeas, bajo el manto de la literatura latina. El latín determina en ellas una propagación de la literatura como agencia ancilar, para fines intelectuales, o literatura "seria", y al cabo influye en las agencias de celebración y de esparcimiento. El fenómeno comienza por ser una colonización literaria y acaba por determinar un semillero de literaturas en cultura. Su estudio es el campo principal de la literatura comparada, aunque ésta también se aplica a otros conceptos que aquí no es del caso enumerar.

c) *Literatura colonial.* Corresponde casi exactamente al concepto político, *pero no del todo.* La literatura latina, la del pueblo conquistador, es colonizada por la literatura griega, sin siquiera mudar de lengua. El estado colonial es transitorio, y se encamina al estado de cultura como a una mayoría de edad. En general, es puente entre los otros dos estados, pues suele partir del autóctono.

Es el momento de introducir los *tipos* útiles al entendimiento de las literaturas autóctonas:

1º Tipo de literatura impersonal;

2º Tipo de literatura personal o aplicada a personas.

El tipo impersonal de las categorías: anticuaria, gnómica, descriptiva, de sabiduría náutica (no las expresiones náuticas referidas al individuo), etcétera.

El tipo personal, ya se trate de individuos especificados o no especificados, da las categorías: heroica y no heroica, histórica y no histórica, sagrada y profana, etcétera. Y admite los cinco subtipos siguientes:

A) Verso narrativo o saga en prosa (orales), de esparcimiento.
B) Poesía de discursos en boca de caracteres o personajes, raramente en prosa.
C) Verso o prosa didácticos.
D) Verso —y a veces prosa— de celebración o convite: panegírico, elegía, himno, plegaria, exhortación.
E) Verso —y raramente prosa— referente al autor o a sus motivos circundantes.

Este cuadro se conjuga de varias maneras con los cuadros anteriores. Las varias conjugaciones y distribuciones permiten aprisionar o aislar el fenómeno como en una cuadrícula. En el curso de su aplicación, estas nociones se van esclareciendo. Su aplicación a nuestros vestigios teatrales autóctonos, por ser éstos tan escasos, resulta poco prometedora. Pero hasta cierto grado, pueden guiar o ayudar la investigación del fenómeno colonial. Por lo cual era conveniente mencionarlas.

La colonización puede ser muy compleja. Acabamos de verlo por la anomalía de Roma, colonizadora política que fue literariamente colonizada, sin por eso perder su lengua. Los rasgos generales de la colonización, para nuestro tema, pueden reducirse así:

a) Sujetos polares: imperio y colonia.
b) Transporte territorial de masas imperiales a la colonia, y consecuente acarreo literario.
c) Acción en la colonia y reacción en el imperio. Nos importa la acción. La reacción es extraña a nuestro tema.

La acción imperial, en nuestro caso, significa:

a) Imposición de una religión, una cultura, una lengua, una literatura extrañas, sobre una sociedad exótica y no emparentada ni afiliada con la sociedad imperial.
b) Conservación e infiltración de elementos, residuos, su-

pervivencias autóctonos en todos los órdenes indicados.

c) Resultante colonial.

La etapa que puede llamarse de orígenes en nuestro teatro colonial queda por definir en el curso de nuestro trabajo.

El tipo de colonización literaria que estudiamos parece ceder a dos principios:

a) Debilitamiento en la calidad resultante, efecto del esfuerzo inconsciente de adaptación. El criterio de estructuración ya apreciable en los ingredientes mezclados puede ser una norma para determinar la etapa de orígenes. Noción de equilibrio, noción de incorporación verdadera, noción de expresión suficiente del nuevo carácter.

b) Retroceso en las formas, efecto consciente del esfuerzo catequístico y pedagógico por parte de la sociedad imperial, que procura retrotraerse a las etapas anteriores de su propia evolución, por considerarlas más fáciles y asimilables.

Los anteriores principios pueden aplicarse a muchos órdenes sociales y no sólo al tema que nos ocupa. En nuestro caso, se agudizan por la circunstancia especial de que los colonizadores del teatro no eran dramaturgos ni literatos profesionales, sino misioneros, "gente apostólica y sencilla de más piedad que imaginación". Esto comunica a ambos principios nuevos resortes, y aumenta el motor consciente del principio de retroceso con un motor inconsciente, involuntario: la ignorancia del colonizador.

À la luz del principio de retroceso, veremos, en el curso de nuestro estudio, hasta qué punto es lícito retocar la idea recibida de que "el teatro llegó a nuestra América todavía en sus formas embrionarias, las que tenía en España a principios del siglo XVI".[2] El retoque significaría simplemente el añadir al anterior enunciado la siguiente aclaración explícita: el teatro español no se transportó a nuestra América en

[2] P. Henríquez Ureña, *El teatro de la América española en la época colonial*, Buenos Aires, Cuadernos de Cultura Teatral , 1936, p. 10. [Ahora en su *Obra crítica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1960, p. 698.]

las formas más evolucionadas que había ya alcanzado, sino que, escogió sus tipos más elementales, y aun sus supervivencias de tipo más vetusto. El seminario precisará o redibujará estas anticipaciones.

Luego tenemos que recordar cómo era el teatro español en la hora de su acción colonial. Para entender tenemos que recordar lo que había sido antes. Y para entender la historia anterior del teatro español, tendremos que entender los orígenes del teatro europeo en general. Por donde caemos en la primera fase histórica de nuestro estudio. Agotada ésta, pasaremos a la segunda, o vestigios del teatro mexicano anterior a la Conquista.

Comparemos con las fases de la agencia genética. El teatro profano cae del todo en la fase (*c*), de diversión y esparcimiento, literatura emancipada. El religioso trasciende todavía a las fases (*a*) y (*b*), ceremonial y de celebración, y aun envuelve todavía fines ancilares. El desprendimiento del culto hacia el teatro (Ley de Cohen) es más perceptible en el grupo religioso. Al aumentar el ingrediente profano, por deseo de atractivo, el Teatro va siendo expulsado de la Iglesia.

Teatro religioso:
Drama litúrgico.
Drama semilitúrgico.
Misterio.

En los dos segundos grupos se mezcla el milagro.

Drama litúrgico:
Época: siglos X a primera mitad del XII.

Fábula: Ilustración popular de las fiestas del año ritual. Representación o mímica de la historia sacra que recuerda de cerca la estilización de la Misa. La Encarnación o Navidad, la Epifanía: impregnadas del recuerdo de las Saturnales paganas, ritos del haba y la vid, fiestas solsticiales, cultos naturistas. La Resurrección. La tumba corresponde a la cuna, pero aquélla apareció representada antes que ésta. Anuncio de los Pastores; la Estrella; los Reyes Magos; Herodes; Procesión de los Profetas (de mucho aparato profa-

no); Lázaro; Milagro de San Nicolás; Conversión de San Pablo, etcétera.

Espectáculo: Aparece el problema escénico de desenvolver la acción, o tiempos sucesivos, en lugares diferentes. Varias reducciones posibles:

a) Sucesiva y en el mismo escenario: la moderna máquina de telones y decoraciones, salvo intentos de vuelta atrás.

b) Simultánea: *1º* En varios escenarios como las varias pistas del circo sajón: carros, pasos, monumentos de la Semana Santa en Sevilla, cuadros de *Via Crucis* a bulto. Tipo tardío. *2º* Un mismo escenario partido en estrados: aquí Jerusalén, allá Damasco. El más antiguo tipo, facilitado por la general ignorancia geográfica que hacía preguntar a los primeros cruzados, al llegar a Budapest, si aquello era ya Jerusalén. El escenario se instala en la nave o en el coro del templo.

Estilo: El paso del mimograma al melodrama, del cuadro plástico al coloquio. Se habla para el pueblo, con cierto fin pedagógico. Para que entienda, la Iglesia quebranta su respeto a la lengua sacra, al latín, y deja entrar poco a poco las primeras formas del vulgar o romance. (Hablar en la lengua del vulgo, decía Lope, aunque sea en necio.)

Drama semilitúrgico:

Época: segunda mitad del siglo XII al XIII.

Fábula: los temas de la historia sacra, con mucha mayor libertad, profanidad y desarrollo literario. Menos apego a la liturgia; preferencia por la hagiografía: el personaje se va humanizando. Resurrección, Adán, Milagros de Santos. Aún no aparecen destacados el carácter realista que insiste en los sufrimientos de la Pasión, en la Llaga, ni en el carácter místico que insiste en el misterio del Corpus.

Espectáculo: Se complica la decoración. No cabe en la nave o el coro. Sale a los pórticos o el atrio. La representación sigue siendo cosa eclesiástica, pero da ya un paso hacia la calle. Sobre el templete aparecen los distintos lugares: a la derecha, Cielo, Paraíso; a la izquierda (lado nefasto), el Infierno. De un lado a otro, corren el Calvario con la cruz, el Santo Sepulcro, la Prisión de Barrabás, el Palacio de Pi-

latos, la Sinagoga, etcétera. Hasta once "lugares" que, en el siglo XVI, llegarán a setenta.

Estilo: Se impone la lengua nacional. Se va fijando un metro menor de cierta regularidad. Aparecen autores: Bodel, Ruteboef. Aparecen, por la complicación misma de la representación, actores aficionados, además de los sacerdotes, acólitos y monjes. Se reclutan entre cofradías de artesanos, clérigos o estudiantes, burgueses y nobles. Las "didascalias" o acotaciones escénicas, ya bastante complejas, continúan en latín, salvo que a veces se incorporan algunas en los versos introductorios. Algunas contienen prescripciones que recuerdan los consejos de Hamlet a los cómicos de la corte de Dinamarca. En todo se advierte el proceso hacia lo laico.

Misterio:

Época: del siglo XIV en adelante. Descubrimientos posteriores a Gaston Paris, que creía en un eclipse del género.

Fábula: Ya no es la Resurrección, sino la Pasión, los sufrimientos terrestres de Cristo. Milagros de la Virgen entendida como *dea ex machina* en todo género de tradiciones hagiográficas, épicas y folklóricas: continúa el proceso hacia lo laico. Ya está allí, prácticamente, el material de Lope de Vega, sin su genio.

Espectáculo: Al derramarse en la plaza, va prefiriendo los carros con escenas sucesivas. Alguna representación dura ocho días seguidos. Se construyen también verdaderos teatros provisionales con máquina complicada, varios pisos, decoraciones vistosas, trampas, escotillones. Las decoraciones no mudan. Los cambios de lugar se anuncian con letreros. Hay personajes mudos y hasta muñecos.

Estilo: El desarrollo tiene cuatro aspectos: *1º* Tradicionalismo de la materia bíblica y evangélica, aumentado con los Apócrifos sin discernimiento; *2º* simbolismo y alegoría, en cuanto los personajes tienden a representar especies universales del destino humano; *3º* moralismo y carácter apologético, en cuanto los rasgos más profanos tienen sentido de persuasión y catequismo; y *4º* realismo, vida y sufrimientos terrestres, y que —por la fructífera vía del anacronismo— vacían sobre el teatro las costumbres del siglo. Autores: Eus-

tache Marcadé, Arnould Greban, Jehan Michel. Desarrollo de las cofradías de actores: entran las mujeres, conquista laica.

Paralelamente, se han desarrollado las *Moralidades*, coloquios de virtudes y vicios, aburridos cuando degeneran en sermón y divertidos cuando se solazan en la sátira. Dan margen al cuadro de costumbres.

Teatro profano. Como en Grecia, brota del estímulo religioso, aun en sus aspectos cómicos, cualesquiera sean sus acarreos paganos.

Rasgos lúdicos en el folklore. Del siglo XIII en adelante. Mímica de la divinidad, los astros, los hombres, los animales, sobre todo en los actos que aseguran la perpetuación de la vida, de lejano fundamento mágico. Hubo danzas de espadas de sentido astrológico. El totem. Los animales representan fenómenos atmosféricos: la serpiente y la rana evocan la lluvia. Las máscaras animales dan el Carnaval. Los regocijos de la estación. Los símbolos fálicos. Vagos resabios de cultos exteriores a la Antigüedad clásica. Persistencias paganas populares y hábitos occidentales coincidentes con los paganos. Danzas en los cementerios, "locos", Fiesta del Asno, Papa de los Niños, etcétera. Intermedio juglaresco de payasada y circo. Los mismos: en el siglo IX, Vitali se jacta de sus imitaciones "que comunican nuevo ser a todos los personajes que viven en mi cuerpo". Acaso las Cantafablas.

Rasgos lúdicos en la religión. El mismo drama religioso de la Pasión acarrea tradiciones de cultos mediterráneos anteriores —Osiris, Adonis, Mitra y, sobre todo, Dionysos, dioses que atraviesan la muerte, mueren y resucitan— en que se funda la tragedia antigua. El mito de Dionysos trae consigo ciertas figuras grotescas. Las tres Marías o las tres monjas, para ungir el cuerpo de Cristo, discuten con el Mercator la compra de los perfumes. La escena admite toques humorísticos. Cuando Simón-Pedro y Juan acuden al Sepulcro para comprobar el relato de la resurrección, aquél, como viejo, se queda atrás y da traspiés: rasgo cómico. Ya hemos hablado de Cristo disfrazado que requiebra a la Magdalena.

El drama gozoso de Navidad consiente figuras y escenas risueñas, por su carácter mismo, que se opone a la semana litúrgica de las penas: los Profetas son bufonescos, aparecen Balaam y su burra parlante, Habacuc nutriéndose de raíces, los pastores con su grosero costumbrismo, los Reyes Magos no se entienden en sus distintas lenguas, y hasta el furor de Herodes asume carácter de sainete.

Rasgos lúdicos de tradición literaria o clásica. El bilingüismo de la nueva cultura. Los humanistas medievales nunca dejaron de leer a los antiguos en su lengua científica o escolar. Dentro de la Edad Media, los sabios de Carlomagno primero, y luego el siglo XII, representan sendos florecimientos de estudios latinos. Se han publicado dos volúmenes sobre los rastros de la Comedia Latina en la Francia del siglo XII. El *Babion* presenta rasgos plautistas y terencianos, como mucho antes el teatro de Hrotswitha. Aquí se deja sentir por Europa la mano de los "Vagantes".

El teatro profano (cómico) francés se estructura tardíamente, siglo XIII, después del religioso en lengua vulgar que lo precede en algunas décadas, así como precede a éste la novela cortesana, ya floreciente en el siglo XII. Se desarrolla sobre todo en la Picardía: Arras y Tournai. A veces, sus personajes ceden aunque sea el nombre al parnaso erótico del Renacimiento. Si el siglo XII practicó epopeya, novela y teatro religioso en sus primeras fases, el XIII concibe el teatro profano y determina la proliferación de escenas profanas en el religioso coexistente. Nacen el apólogo dramatizado, la *sottie*, la pastorela dramática, la farsa, el monólogo, que anuncian la futura comedia de caracteres y costumbres. Al lado de la observación realista, aparecen ciertas preocupaciones filosóficas simbolizadas en la imaginación de Guillaume de Lorris (1ª parte del *Roman de la Rose*) y en la escolástica de Jean de Menng (2ª parte del *Roman de la Rose*). La segunda mitad del siglo XIII es la época de San Buenaventura, Santo Tomás y Dante.

Este cultivo florece en el siglo XIV. La Moralidad: Religiosa, Moral, Satírico-política. La abstracción y la alegoría se acentúan. Menor calidad poética que en el siglo anterior,

pero de trascendencia para el siglo XVI. Se alimenta también de literatura narrativa independiente, cortesana y burguesa. A fines de siglo, invaden París. Cofradías de actores de farsa. Tránsito.

Nuevo florecimiento en el siglo XV. La guerra de Cien Años no perjudicó al teatro, ni profano ni religioso. El religioso ve aparecer los grandes misterios cíclicos de la Pasión. De momento, auge de cofradías de burgueses y obreros sustituyen a los juglares profesionales, para ser sustituidos a su vez, en el siglo XVI, por las compañías teatrales en forma, permanentes o trashumantes. Los príncipes las protegen y usan como armas de propaganda política. Relatos de frecuentes escándalos, por las libertades y audacias escénicas. Géneros principales: comedia escolar latina, misterio profano o semiprofano, monólogo serio y cómico, moralidad con sentido alegórico, *sottie* o sátira de los "locos", farsa o germen del sainete (su nombre mismo, eclesiástico en origen, significaba una glosa extracanónica inserta en el texto sacro). Recuérdese la "morcilla": *farcire* (embutir). Se prepara el material de Rabelais. La *sottie* se desarrolla singularmente en el siglo XVI, como fuerte supervivencia medieval.

Siglo XVI. Reacción humanística, tragedia religiosa al modo antiguo, primero en latín y luego en francés. Bajo la influencia de Séneca y Eurípides, brotará después la tragedia clásica francesa. La supervivencia del teatro profano medieval es más apreciable que la del teatro religioso, que queda ahogado por los nuevos géneros.

ÍNDICE DE NOMBRES

ÍNDICE GENERAL

SEGUNDA PARTE



Este libro se terminó de imprimir y encuadernar en el mes de mayo de 1997 en Impresora y Encuadernadora Progreso, S. A. de C. V. (IEPSA), Calz. de San Lorenzo, 244; 09830 México, D. F. Se tiraron 2 000 ejemplares.

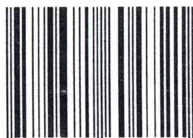
En la vasta producción de Alfonso Reyes (1889-1959), *El deslinde* sobresale porque resume los principios que el ilustre escritor mexicano aplicó al ejercicio de su trabajo. "No es un alegato —dice—, sino una excursión por la selva de las disciplinas humanas para averiguar más o menos los sitios que la literatura frecuenta." Anteriormente, en *La crítica en la edad ateniense, La antigua retórica* y *La experiencia literaria* (vols. XIII y XIV de estas *Obras Completas),* había anticipado algunos de los temas que abarcan estas páginas, pero ahora los aborda sistemáticamente a fin de componer un tratado útil para el estudiante y el profesional de las letras.

Preocuparon siempre a Reyes las relaciones entre escritor y público. De la "impresión" que un texto causa en el lector derivan los juicios, que al formularse en palabras se convierten en respuestas inmediatas, colocadas aún en las márgenes de la "ciencia literaria". Ésta adquiere vigor cuando, apoyándose en los métodos históricos, psicológicos y estilísticos, nutre los juicios iniciales de aquello que conforma el ambiente donde nace la obra artística. La ciencia de la literatura la sitúa entonces en "el cuadro de todos los valores humanos, culturales, literarios y, hasta cierto punto, religiosos, filosóficos, morales, políticos y educativos, pero ha de enfocar de preferencia el valor literario y considerar los valores extraliterarios subordinados a la estética". Así, el autor expone los puntos hacia los cuales es adecuado dirigir el análisis. Desde la función ancilar —estimada como la "servidumbre" de la literatura cuando toma asuntos de otras disciplinas del espíritu— hasta la llamada poesía pura existen infinidad de gradaciones entre las cuales resulta indispensable establecer el "deslinde " y precisar sus particulares campos. El problema siguiente lo plantean la historia y la ciencia de lo real. Si la función ancilar comprende temas no "específicos", su apreciación en la historia, la ciencia de lo real y la literatura prueba que las primeras sufren contaminaciones que las desvirtúan, en tanto que la última rompe sus límites en ensanches y enriquecimientos.

Reyes deriva sus observaciones hacia la definición de la literatura como actividad teórica del hombre, vinculada con los signos verbales del lenguaje, manifiesta en lenguas de idiomas determinados, referida a la experiencia y, a través del estilo, obligada a buscar la comunicación con los lectores. Aclarado lo literario, el autor estudia las diferencias con la matemática y la teología, y concluye así el rescate de la literatura "entre las sentimentalidades confusas que la ensombrecen" y distingue lo efectivo de la ejecución verbal.

El volumen se completa con abundantes *Apuntes para la teoría literaria,* antes inéditos, redactados para aprovecharlos en un nuevo libro.

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA



00297

9 789681 604721